

Comunicação e música contemporânea: as hibridações culturais do funk e do hip-hop no Brasil

por
Denis Weisz Kuck

Orientador:
Micael Herschmann

Escola de Comunicação
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro
2003

COMUNICAÇÃO E MÚSICA CONTEMPORÂNEA: as hibridações culturais do funk e do
hip-hop no Brasil

por
Denis Weisz Kuck

Escola de Comunicação
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Curso de Bacharelado em Comunicação Social - Jornalismo

Orientador:
Micael Herschmann

Rio de Janeiro
2003

**COMUNICAÇÃO E MÚSICA CONTEMPORÂNEA: as hibridações culturais do
funk e do hip-hop no Brasil
Por Denis Weisz Kuck**

Projeto Experimental submetido ao corpo docente da Escola de Comunicação – ECO, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Jornalismo.

Aprovado por:

Micael Herschmann,

- Orientador

Prof. Paulo Roberto Pires

Prof. Fernando Mansur

Rio de Janeiro
2003

Kuck, Denis W.

Comunicação e música contemporânea: as hibridações culturais do funk e do hip-hop no Brasil

Denis Kuck. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2005

vii, 85 p.

Monografia de conclusão de curso de graduação em Comunicação Social

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Escola de Comunicação

1. Funk. 2. Hip-hop. 3. Hibridação cultural. 4. Globalização. 5. Antropofagismo. 6. Consumo. 7. Monografia de conclusão de curso de graduação

RESUMO

KUCK, Denis Weisz. *Comunicação e música contemporânea: as hibridações culturais do funk e do hip-hop no Brasil*. Orientador: Micael Herschmann. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2005. Projeto Experimental. (Bacharelado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo.)

Pretendo demonstrar com essa monografia como o hip-hop e o funk produzidos no Rio de Janeiro e em São Paulo são movimentos musicais que foram criados a partir de influências estrangeiras, principalmente norte-americanas, mas que foram reinterpretados a partir de particularidades locais da realidade brasileira. Ou seja, estão em um constante processo antropofágico de abasileiramento, que ganhará particularidades próprias dependendo das características locais nas quais se inserem. Traço um pequeno histórico dos dois estilos e analiso várias formas como o funk e o hip-hop se apresentam na realidade brasileira e como eles dialogam com o global e o local, possibilitando a expressão de camadas excluídas da sociedade. Para realizar o trabalho recorri à bibliografia e discografia sobre o tema, ao noticiário do dia a dia, a letras de músicas e realizei uma série de entrevistas com personalidades da mídia cultural e artistas do funk e do hip-hop.

Agradecimentos

A Bruno Natal, Sílvio Essinger, Antonio Engelke, De Leve, Fernando Capellão, Luana Rocha, João Pedro Almeida Viveiros de Castro, Thiago Belote, Thiago Valente, Pierri Souza e André Pires, pela ajuda, entrevistas concedidas, ensinamentos e companheirismo.

A Tu Pac Amaru Shakur e Robert Nesta Marley, pela inspiração.

Sumário

| | |
|--|----|
| 1. Introdução ----- | 8 |
| 2. As origens do hip-hop----- | 10 |
| 2.2 Breve resumo do surgimento do funk----- | 13 |
| 2.3 O funk e o hip-hop invadem o Brasil ----- | 14 |
| 2.4 Funk: música popular carioca----- | 17 |
| 2.5 O Hip-hop político e ‘zoeira’----- | 28 |
| 3. O local reinterpreta o global: da <i>Occidental</i> praia lusitana até os guetos das periferias----- | 33 |
| 4. A violência como identidade ----- | 40 |
| 5. O sambarap e os dilemas do hip-hop----- | 48 |
| 6. O funk e o hip-hop elaborados----- | 62 |
| 7. Conclusão ----- | 68 |
| Anexos ----- | 70 |
| Bibliografia----- | 82 |

1. Introdução

Funk e hip-hop. Dois estilos associados à riquíssima cultura musical norte-americana. A origem do funk remonta ao soul, ao rhythm' n' blues, ao rock, e, por fim, ao blues, que é nascedouro de toda a música americana e por conseqüência tem enorme influência em quase toda a música pop contemporânea. O blues, o triste lamento dos escravos negros desgarrados de sua terra natal, a África.

O hip-hop. Estilo musical que se desenvolveu nos guetos de Nova York, com seus DJs e MCs. Mas um estilo que tem sua origem no reggae e no dub dos rastas jamaicanos. Ilha que abrigava em seu caldeirão musical o mento, ritmo negro de seus escravos vindos de Gana, sonoridades latinas e a própria música norte-americana.

Tente traçar um mapa com as origens e caminhos tomados por esses dois estilos. Tome um globo multicolorido com uma profusão de setas que se confundem, se cruzam, vão e vem.

Em tempos de globalização, em que as fronteiras se diluem, os seres humanos circulam e as mercadorias vão de um lugar para o outro em questões de segundos, para se entender a música é preciso compreender que é cada vez mais difícil delimitar um espaço reservado para uma arte pura, genuinamente nacional. Tudo se consome e se influencia ao mesmo tempo.

E se a própria origem do funk e do hip-hop já aponta para essa característica, sua trajetória no Brasil não poderia ser diferente.

Uma visão pessimista e precipitada poderia crer que o crescimento desses estilos no Brasil reflete uma perda de identidade nacional, um avanço nocivo da cultura de massa sob nosso território, já que são gêneros oriundos dos Estados Unidos, e, além disso, consumidos e produzidos em grande parte pelas camadas pobres e negras do Brasil.

No entanto, o funk e o hip-hop no Brasil assumiram e assumem um leque de sabores e matizes particulares que só poderiam ocorrer em nossa realidade, e fazem cair por terra o clichê de que apenas ritmos como o samba ou o forró representam nossa realidade. A cultura global é reinterpretada e transformada pouco a pouco tendo em vista a realidade

local na qual se insere. O consumo dos jovens que aderiram ao funk e ao hip-hop como estilos não é passivo, ele produz identidades.

Foi essa riqueza dos dois estilos em contraponto ao um certo despeito que provocam em muitas pessoas o que me motivou a escrever essa monografia. Procurei esmerilhar a trajetória dos dois estilos no mundo e no Brasil, apontando para suas características globais, e, ao mesmo tempo, ao analisar a aterrissagem dos dois gêneros em solo brasileiro, exemplificar como foram criando raízes nacionais.

Procurei ao longo de toda a monografia explicitar como os dois gêneros são o tempo todo reinterpretados para uma realidade local, seja nas temáticas que aborda e na sua musicalidade. Essa produção de um bem cultural que traz em seu bojo tanto a influência da cultura pop, mas que ao mesmo tempo é transformado pelas tradições locais, resulta no que Néstor Garcia Canclini chamou de cultura híbridas.

Creio que meu trabalho, por razões pessoais de estilo, teve uma característica mais dinâmica, histórica, jornalística e menos acadêmica. Procurei levantar particularidades tanto da trajetória dos dois ritmos quanto do atual estágio em que eles se encontram para demonstrar minha tese de que os dois ritmos são reinterpretações criativas e interessantes da cultura pop e acredito que o grande número de situações que trabalho dão conta de corroborar as hipóteses levantadas.

No primeiro capítulo, faço um pequeno histórico da origem do hip-hop e do funk, começando pelas suas origens até chegar ao Brasil. E como se desenvolveram em território nacional até se tornarem os gêneros musicais conhecidos e difundidos que são hoje. No segundo capítulo, abordo a questão da globalização e de como a cultura de massa penetra inexoravelmente em todos os cantos do planeta. E de como essa questão se dá no Brasil, que consegue assimilar a cultura pop de maneira criativa e inovadora. No capítulo 3, trato de uma característica marcante dos dois estilos que os tornam locais, que é a caracterização dos dois gêneros como explicitadores da dura e segregadora realidade social brasileira. No 4, analiso o hip-hop do ponto de vista de sua musicalidade, abordando sua mistura ou não com ritmos populares como o samba. E, por fim, no 5, trago à baila mais provas da comunicação cheia de caminhos que assumem os dois estilos, apontando exemplos de como o funk e o hip-hop, e também outros estilos musicais, como o manguê beat, são e foram gêneros musicais globais reinterpretados por uma cultura local.

2. As origens do hip-hop

O Hip-hop é mais do que um estilo musical que aparece no topo das paradas de sucesso, que projeta subitamente artistas anônimos rumo à fama e que movimenta milhares de dólares. Ele é uma cultura composta por três expressões artísticas: o rap, o break e o grafite.

Rap é a abreviação norte-americana para rhythm and poetry, e nada mais é do que as letras entoadas a ritmo de repente moderno pelos MCs (Mestre de Cerimônias), e das batidas e das mixagens feitas pelo DJs (disque-jóqueis), que se utilizam de partes de outras músicas para constituir uma outra inteiramente nova. Break é a dança que os apreciadores do estilo desenvolveram para o ritmo e que reúne movimentos de diversas culturas, como o kung-fu, dança porto-riquenha e até a capoeira. Grafite é a expressão plástica dessa cultura, na qual artistas utilizam o spray para produzir desenhos de traços modernos nos muros das grandes cidades, cenário por excelência do hip-hop.

O hip-hop nasceu nos Estados Unidos na virada dos anos 60 para os 70, e é fortemente associado, não sem razão, à cultura norte-americana. No entanto, para se entender a pré-história dessa cultura, é preciso recuar mais alguns anos no tempo e tomar sentido em direção ao sul dos EUA, mais especificamente para a 3ª maior ilha do Caribe, a Jamaica.

Todo o gênero musical tem sua história e seus antepassados. Os apreciadores do rock de hoje em dia, por exemplo, vão buscar suas referências em Beatles, Jimi Hendrix, Ramones e no blues (o nascedouro de toda a música negra e pop americana). Os cultuadores do reggae inspiram-se em mestres como Bob Marley e Burning Spear. Com o funk, não é diferente. O som de Tati que ecoou em Brasília agitando a massa candanga e balançando os popozões de nossas tchutchucas, também tem sua pré-história. E ela remete ao blues (olha ele aí de novo), e sua derivação para o rhythm'n`blues, o soul, e, enfim, o funk, de Isaac Hayes, George Clinton e o seu ícone maior, James Brown. (KUCK, D.2005, p. C2).

A Jamaica sempre foi um caldeirão em ebulição de ritmos musicais, influenciada tanto pelas calientes sonoridades latinas quando pela produção norte-americana, como o blues e o rock. Ao longo do século passado, essa ilha do Caribe foi assimilando essa mixórdia musical e a transformando numa sonoridade própria. Assim nasceram os diversos ritmos sonoros da ilha, como o dub, o reggae e o dancehall. Ritmos sonoros que se utilizam maciçamente de novas tecnologias e da eletrônica para serem feitos, como nenhum outro gênero jamais tinha sido feito na história. O dub, por exemplo, é uma música essencialmente eletrônica: versões psicodélicas com sons graves e hipnóticos dos reggaes que os próprios produtores dos estúdios jamaicanos faziam e que colocavam como o lado B dos álbuns de bandas e artistas da ilha. Muitos desses produtores jamaicanos iam buscar as novidades tecnológicas que despontavam na Inglaterra, e retornavam para a Jamaica com a bagagem cheia de novidades e a cabeça martelando de sons. Para se entender o que é o dub, eis um trecho de um belo texto de Antônio Engelke, escrito para a exposição Visões.

Não foi coincidência o primeiro dub ter surgido no lado b de um vinil de reggae. Reggae e dub não são apenas gêneros musicais aparentados, mas duas faces de uma mesma necessidade. De um lado, o registro da religiosidade, a denúncia da opressão imperialista, a crítica social; de outro, o estado de espírito sereno e meditativo, fundamental para pensar e viver tudo isso. E também não há de ser acaso que, na certidão de nascimento deste lado b, conste o carimbo de 1972. Dub são ecos da onda de energia criativa e revolucionária que varreu o mundo nos anos 60, e - ouça - Jung tinha razão quanto ao inconsciente coletivo.

Todas essas novidades sonoras e eletrônicas influenciaram o DJ Jamaicano Kool Herc, que saiu de sua terra natal rumo aos Estados Unidos e lá começou a dar festas nos guetos de Nova York, onde introduziu novas técnicas, como o scratch, os breakbeats e os mixadores, que permitiram a constituição do hip-hop como o conhecemos hoje em dia. O rapper De Leve comenta a importância de Kool Herc na série de entrevistas que realizei para essa monografia e faz referência ao processo de transformação que uma cultura sofre ao penetrar em outra sociedade.

-- Funk pode ser considerado música brasileira?

De Leve : Como dizer que o que Villa Lobos fazia não era brasileiro? Só porque era música clássica? Então o que teríamos que fazer? Música indígena? Se fomos e somos colonizados fisicamente e culturalmente, fazemos e transformamos tudo o que chega até aqui, até porque o protótipo do rap veio da Jamaica via DJ Kool Herc - que veio de lá - e foi totalmente transformado em NY.

Mas o hip-hop nada seria sem os rappers, ou seja, sem a sua parte falada. Nessas festas, nas quais não somente Kool Herc tomava parte, mas também outros importantes DJs, como Afrika Baambata -- que, dizem, criou a designação hip-hop -- sempre existia a figura de uma espécie de apresentador que tinha a função de animar os presentes com frases de efeito e muitas vezes improvisadas, sempre com o fundo sonoro dos DJs. Estava criada a figura do Mestre de Cerimônia (MC).

Na verdade, essa figura já existia na Jamaica, mas com outro nome (toaster). Nos sound systems da ilha, que eram eventos nos quais caminhões carregavam enormes caixas de som que reverberavam a produção sonora local, muitas vezes artistas proferiam, sob a batida das músicas, dizeres com conotação política, quase falados, à maneira do hip-hop. Nos EUA, inicialmente, os MCs tinham uma função mais de incentivar e animar o público, como já foi dito. Com o tempo, foram surgindo MCs que começaram a desenvolver melhor suas letras, sempre cantadas próximo do falar negro local, e que possuíam conotação mais política.

Aos poucos, o hip-hop foi se desenvolvendo, conquistando público e passando a constituir uma indústria cultural. Hoje em dia o hip-hop tem no rap, que é sua parte cantada, o seu lado mais forte. E não é possível distinguir um hip-hop homogêneo tanto nos EUA quanto no resto do mundo e no Brasil. Nos EUA, temos o rap político de grupos como Public Enemy e Dead Prez, o gansta rap e suas letras de ostentação de Tupac Shakur e Notorious B.I.G, o rap feito nos EUA por imigrantes ou descendentes de latinos, caso do Cypress Hill e Ice Cub e o rap feito em todas as outras partes do mundo, como França, Cuba e até a Tanzânia. E, lógico, no Brasil, onde também é possível observar mais de uma vertente do rap, como discutiremos mais detalhadamente posteriormente.

2.2 Breve resumo do surgimento do funk

Para entender o surgimento do funk nos Estados Unidos é preciso nos remeter, na verdade, ao início de sua própria história musical: a música produzida por seus escravos. Música que foi se modificando e deu origem ao blues. Esse estilo, como uma semente primeira que se torna uma enorme e vigorosa árvore de mil galhos, deu origem a diversos outros estilos musicais norte-americanos, que por sua vez influenciaram toda a cultura pop musical do mundo contemporâneo. Ou seja, é possível afirmar, que o pungente lamento de um negro escravo que sofria na mão de um senhor, é o pai de toda a música pop. Para explicar melhor a evolução do funk, deixo o dizer de Silvio Essinger, no seu Batidão: uma história do funk

O nome vem dos Estados Unidos e denomina um tipo muito específico de música, que descende dos lamentos negros rurais do blues, do posterior rhythm' n' blues (que é quando o blues chega aos grandes centros e ganha marcação rítmica mais vigorosa) e da evolução do rhythm' n' blues que é o soul (quando o estilo ganha apuro melódico, emprestado da música das igrejas batistas, e esmero instrumental, virando um lucrativo negócio para gravadoras como Motown e a Stax). Do soul, estilo representado por cantores como Sam Cooke, Otis Redding, Smokey Robinson, Marvin Gaye e Aretha Franklin, chegamos ao funk, que é quando essa música é reduzida à sua percussividade mais básica. O foco das músicas se desloca para a bateria, que passa a fazer desenhos rítmicos cada vez mais sincopados, próximos da raiz africana, e para o baixo elétrico, que responde pelo arcabouço melódico – juntos, eles fazem o groove, o balanço, a essência do negócio, que vai ser complementado por guitarras, metais e vocais agressivos. É isso, em suma, o que passou, em meados da década de 1960, a ser conhecido como funk – nome que, até então, era a gíria dos negros para o mau cheiro. Daí em diante, essas quatro letras nada mais representaram que a senha para a dança frenética, suada, sem compromissos.

(ESSINGER, S. 2005, p. 10,11)

O que é possível afirmar é que uma característica marcante de muitos movimentos musicais, como do rock, do hip-hop, do funk e do reggae, é que eles fizeram com que povos historicamente subjugados na história da civilização moderna, como são os negros colonizados da América, produzissem, a partir das tecnologias desenvolvidas pelos países secularmente hegemônicos na configuração de forças do globo (por serem possuidores do poder econômico, mola mestra do mundo mercantil e capitalista) uma cultura própria e indissociável, por mais que tenha se globalizado, de sua própria história. E que iria, em um inédito movimento de contra-maré, influenciar toda a cultura musical e comportamental dos países ricos e colonizadores, a partir dos próprios meios que essas nações disponibilizaram. Seria algo como uma lúdica e aprimorada versão do movimento ludita, que vergou os donos do poder econômico não por meio da inútil destruição do inexorável avanço das modernas máquinas, e sim com um sutil e poderoso sussurro artístico, que fez as nações detentoras de maior know-how se curvarem diante da cultura produzida pelos povos sempre colocados à margem na história da civilização.

2.3 O funk e o hip-hop invadem o Brasil

Esse movimento de exaltação da cultura negra, catalisado principalmente pela cultura hip-hop e funk que surgiam nos Estados Unidos, começa a influenciar camadas mais pobres da população brasileira no início da década de 70. Expressões artísticas dos negros americanos, como o soul e o funk, e movimentos de afirmação da negritude como o Black is Beautiful os Black Panthers, atingem decisivamente uma camada urbana mais pobre e afastada dos centros irradiadores da cultura institucionalizada, principalmente nos subúrbios do Rio de Janeiro.

Um verdadeiro movimento de exaltação das expressões artísticas negras cresceu no Brasil neste período. Grandes bailes eram realizados animados pelo funk das equipes de

som que surgiam, nos quais ocorria uma verdadeira exaltação do modo de vida dessa população negra das periferias: o seu cantar, falar e dançar. Isso é evidentemente expresso na canção Mandamentos Black, de Gerson King Combo, música carregada por uma “suingueira devastadora”, como bem define Silvio Essinger em Batidão: uma história do funk.

Brother

Assuma sua mente, brother!

E chegue a uma poderosa conclusão de que os blacks não querem ofender a ninguém, brother.

O que nós queremos é dançar, dançar, dançar e curtir muito soul

Não sei se estou me fazendo entender.

O certo é seguir os mandamentos black, que são, baby:

Dançar como dança um black

Amar como ama um balck

Andar como anda um black

(Mandamentos Black, Gerson King Combo)

No início, esse movimento que surgia no Brasil era marcado por uma forte conotação política, pela valorização da cultura negra e contestação do poder constituído. Aí já se expressa uma readaptação da cultura local baseada em particularidades do local no qual ela está se imbricando. A música funk surge como a arma de valorização da cultura de uma massa de brasileiros secularmente segregada e atacada em sua auto-estima. Mesmo que no início do movimento funk no Rio de Janeiro os bailes se caracterizassem principalmente por tocar apenas os sucessos americanos, já que não havia ainda uma produção local do gênero.

Com o tempo, o funk foi se distanciando desse viés mais político e racial, tornando-se uma expressão artística de caráter mais lúdico e menos retórico e discursivo. Pouco a pouco, os subúrbios e favelas cariocas transformaram o funk em uma música bastante

peculiar e que iria se tornar a principal forma de lazer de milhões de jovens das periferias do Rio de Janeiro.

Mas a marca da cultura negra americana que influenciou camadas pobres e urbanas da sociedade brasileira não se restringiu a centelha que fez surgir o funk. Pode-se afirmar que ela, além do funk, desdobrou-se no aparecimento do hip-hop no Brasil, principalmente nas periferias da capital paulista. E enquanto o funk carioca se tornou um movimento negro de exaltação do lazer e da diversão, o hip-hop paulista, principalmente, manteve um forte discurso político, de denúncia da pobreza e da exclusão em que vivem as camadas pobres e na sua maioria negras dos grandes centros urbanos do Brasil. Para se entender um pouco mais da configuração socioeconômica brasileira, uma consulta às letras dos grupos politizados do hip-hop é bastante reveladora. Não é à toa que o hip-hop tenha surgido no Brasil em meados da década de 80, momento de extrema recessão econômica e de aprofundamento das desigualdades sociais. Foi nessa época que surgiu talvez o grupo mais importante da história do rap brasileiro, o Racionais MCs, liderado pela figura polêmica de Mano Brown. Repare na forte conotação política e na agressividade das letras do grupo:

*Se eu fosse aquele cara se humilha no sinal
Por menos de um real minha chance era pouca
Mas se eu fosse aquele moleque de toca
Que engatilha e enfia o cano dentro da sua boca
De quebrada sem roupa você e sua mina
Um dois nem me viu já sumi na neblina
Mas não permaneço vivo prossigo a mística
Vinte e sete anos contrariando a estatística*
(Capítulo IV, versículo III, Racionais MCs)

Essa diferença entre o hip-hop paulista e o funk carioca fica mais clara em O funk e o hip-hop invadem a cena do pesquisador da UFRJ Micael Herschmann

À medida, portanto, que o funk foi se nacionalizando, foi também se distanciando do referencial hip-hop. Entretanto, parte da juventude negra mais politizada permaneceu-lhe fiel. Enquanto no Rio o conteúdo, o ritmo, se traduziu num clima e em uma música mais dançante, alegre e não necessariamente politizada, em São Paulo, e dentro de alguns círculos, o hip-hop foi se afirmando como importante discurso político que tem revitalizado parte das reivindicações do movimento negro. (HERSCHMANN, M. 2000, p. 25).

2.4 Funk: música popular carioca

O Funk carioca passou por várias fases. Seu início, como já foi mencionado, foi na década de 70, com a influência do funk e do soul americano. Eram os tempos dos famosos bailes da pesada e do aparecimento das primeiras equipes de som, como a Black Rio e a Soul Grand Prix. Com o passar dos anos, o funk foi se modificando. Após essa febre dos anos 70, em que o ritmo invadiu inclusive espaços nobres do Rio de Janeiro, como boites da Zona Sul e a famosa casa de espetáculos Canecão, em Botafogo, a explosão funk foi perdendo um pouco da sua força. Muitos creditam esse enfraquecimento do movimento funk ao surgimento da onda disco, um novo estilo criado nos Estados Unidos, e que influenciou a cena musical do mundo todo. O maior puxador dessa nova moda foi o filme Os embalos de sábado à noite (Saturday Night Fever), lançado em 1977, e no qual John Travolta virou sucesso representando o dançarino de Discothèque Tony Manero.

O aparecimento da disco foi um abalo para o funk carioca. Muitas equipes de som foram sumindo, já que muitos dos seus integrantes foram migrando para discothèque. Segundo os funkeiros fiéis, a disco levou os que estavam interessados apenas em dinheiro e representou um embranquecimento do funk. A própria elite carioca, que passara a consumir o funk como lazer, o abandonou.

Musicalmente, a disco pode ser considerada, de forma um tanto grosseira, uma “europeização” do funk. Mantém-se o *groove*, só que com um abatida mais reta, sem aquelas síncope tão marcadamente negras. (ESSINGER, S. 2005., p.42)

No início dos anos 80, a população dos subúrbios cariocas, sempre criativa, cansada da onda disco e com intuito de criar sua própria música, em mais um exemplo de antropofagismo cultural, usou características da disco com o funk que conheciam. Ou seja, a população carioca, criou uma música própria, com influências de dois estilos musicais oriundos dos Estados Unidos e da Europa, o funk e a disco. Era a disco-funk, que teve em nomes como DJ Corello e Cidinho Cambalhota os seus principais propagadores.

A onda da disothèque começava a dar sinais de enfraquecimento, mesmo no Brasil onde tudo chega com atraso e se estende por mais tempo do que deveria. Nos subúrbios, principalmente, a massa clamava por um tipo de som novo. É ali que aparece o disco-funk, que é como se batizou no Rio essa espécie de retomada da negritude funk dentro do esquema mais polido – e cada vez mais eletrônico – da disothèque. (ESSINGER, S. 2005, p. 52)

Em meados da década de 80, outro estilo americano passou a influenciar bastante o funk dos morros cariocas: o hip-hop, que já alcançara status de gala na música norte-americana, após o seu surgimento na década de 70, como vimos anteriormente. O surgimento de nomes como Sugarhill Gang, Run DMC, LL Cool J, Public Enemy e principalmente Afrika Bambaata, que estouraram nas paradas americanas, veio como uma bomba no mundo funk carioca. Em especial, a música Planet Rock, de Bambaata, tornou-se um hino tocado à exaustão nos bailes cariocas.

O hip-hop e o crescimento da música eletrônica, de bandas como o Kraftwerk, que tornaram o groove e a linha de baixo pesada do funk numa batida mais reta, seca e cheia de efeitos, deram a base do ritmo que hoje se escuta nos bailes cariocas. Em meados dos anos

80 surge então a figura de DJ Marlboro, que hoje é a figura mais conhecida do movimento funk. O DJ, preocupado com os rumos do movimento, queria dar uma cara mais brasileira ao gênero, e não apenas reprocessar músicas estrangeiras em seus bailes. Marlboro então assume a missão de produzir um movimento funk brasileiro de verdade e começa a produzir artistas nacionais. As bases musicais desse novo funk desenvolvido por ele foram retirados do hip-hop, da música eletrônica e do miami bass, espécie de hip-hop feito em Miami em que a pornografia e a batida pesada eram levadas ao paroxismo, e que teve no grupo 2 Live Crew seu nome de maior expressão.

Esse foi um momento em que o funk se distanciou bastante de sua matriz americana. Uma série de MCs, os cantores, passaram a compor letras e a gravá-las em cima das bases feitas pelos DJs, principalmente Marlboro. Com o tempo, foram gravadas coletâneas, MCs gravaram álbuns, e finalmente se formou um mercado funk no Rio de Janeiro. Marlboro tinha alcançado o seu objetivo e criara um movimento funk ‘genuinamente’ brasileiro.

Uma característica do funk que explicita a argumentação dessa monografia é o reprocessamento de músicas estrangeiras em novas versões. Um desses exemplos foi a Melô da Mulher Feia, cantada pelo rapper Abdulah em cima da base de Do Wah Diddy, do 2 Live Crew, e que foi gravada por DJ Marlboro. Veja o tom criativo de comédia da letra e o uso de expressões e gírias típicas do dia-a-dia.

A danada da mulher

Tinha um bundão

E de longe o teço-teco

Parece um avião

Que corpinho!

Violão

Mas a cara...

Parecia um canhão

(Melô da Mulher Feia, Abdulah)

Outro exemplo de criatividade é a música Bananeira Rap, que introduziu algo que passou a ser muito comum no funk: a batida pesada do Miami Bass, misturada com melodias de cantigas de roda brasileiras, e tudo isso com uma letra atrevida e pornográfica cantada por uma voz eletrônica semelhante a um pato. Mais nonsense impossível... E qual seria a nacionalidade de uma canção como essa? Americana é que não é.

A história de Adão e Eva

É uma tremenda safadeza

O Adão comeu a Eva

E a maçã de sobremesa

(Bananeira Rap)

Outro exemplo de reinterpretação do funk carioca da música norte-americana eram as versões em português feitas pelos funkeiros, nas quais os refrões das letras em inglês eram transformados. Um exemplo célebre é *You Talk Too Much*, de Run DMC, que era cantada nos bailes cariocas como *Taca Tomate*. O detalhe é que essa música, em sua versão original, era uma contundente letra de protesto anti-racista. Mais um exemplo de como o funk se tornou um movimento mais lúdico do que político, como afirma Micael Herschmann, e de como a cultura pop passa por um processo peculiar de transformação na originalíssima periferia carioca.

Em meados dos anos 90 o funk saiu dos guetos e conquistou todo o Rio de Janeiro e mesmo o Brasil. Naquela época, viveu-se verdadeira febre do estilo. Eram vários os programas de rádio e também os de televisão que tocavam o funk. O gênero alcançara a grande mídia, as casas de espetáculo da Zona Sul e suas boites, e virou moda entre a juventude dourada dos bairros nobres. Mas ao mesmo tempo, sofria um processo de estigmatização. O funk era abordado no noticiário como um movimento violento e ligado à criminalidade. Em 18 de outubro de 1992, uma série de perturbações nas praias da Zona Sul carioca, chamadas pela mídia de *arrastão*, foram atribuídos às galeras funk dos morros e

subúrbios cariocas, contribuindo mais ainda para o processo de estigmatização do estilo. Ao mesmo tempo em que ele invadia lares e que levava aos morros cariocas, onde se realizavam os bailes, um grande número de jovens de classe média. Abaixo segue uma das mais famosas músicas do período, que até hoje é conhecida e facilmente cantarolada por um grande número de pessoas.

Liberdade para todos nós, DJ
Ô demoro para abalar...
Chega de ser violento, e deixa a paz renascer
Para os funkeiros sangue-bom, somos Borel até morrer
Se liga minha gente no que nós vamos falar
É de um morro tão querido e as letras vão abalar
Lá no Borel, amigo, é união, paz e amor
Nós fazemos festas é para os morros sangue-bom
Para poder fazer amizade com outros irmãos
Vimos cantar para poder lembrar
Um pouco dos amigos que se foram... para nunca
mais voltar
A cor do nosso mundo é azul igual ao céu
Em um lugar do mundo está o morro do Borel
(Rap do Borel, MC William e MC Duda)

Repare o uso de gírias, o que também é muito comum em sambas de partido alto como ‘demorou’ e ‘abalou’. Pode até não ser música popular brasileira, como tradicionalmente a conhecemos, mas com certeza ela reflete a realidade carioca, e, quem sabe, será estudada daqui a muitos anos por historiadores interessados no que se passava na Cidade Maravilhosa de antanho.

Depois de um tempo, o funk saiu novamente de cena. Quer dizer, apenas da grande mídia, pois continuava bombando nos morros e subúrbios cariocas como principal forma de

lazer da garotada. No início dos anos 2000 ele voltaria novamente como uma onda que mais uma vez invadiu as rádios, a televisão e influenciou a classe média. Nessa época, uma cena comum nas ruas do Rio de Janeiro era ouvir um carro, de janelas abertas, muito freqüentemente com suspensão rebaixada (os chamados low riders imortalizados pelo gangsta rap americano, aí mais uma influência deles) e vidro fumê, com algum funk em volume máximo.

Nessa época, o funk se alterou mais um pouco em relação aquele dos anos 90. A batida se tornou ainda mais pesada, uma espécie de tamborzão, que inclusive tem semelhança com a batida de surdo do samba e do camdomblé, e as letras assumiram uma conotação extremamente erótica. Ouvir uma música dessas, em alto e bom som, com certeza é uma experiência arrebatadora e prova de que cada vez mais o funk se afasta de sua matriz norte-americana.

Tamborzão? Ah, temos que fazer a introdução: embora a maior parte do funk de 2002 continuasse calcada naquele mesmo Miami bass de 1989 e 1990, algumas mudanças podem ser sentidas. De um lado, era a rudeza com que produtores tratavam o material sonoro, em seus programas de computador pouco atualizados, o que resultava em faixas com edições frenéticas e criativas na medida de suas impossibilidades. De outro lado, foi a adoção, quase que por todo o funk carioca, de passagens rítmicas feitas com atabaques, muito similares aos dos pontos de macumba, que se adequaram perfeitamente às batidas do Miami. (ESSINGER, S. 2005, p. 260)

O rapper niteroiense De Leve e o jornalista Bruno Natal, que mantêm o site Urbe, dedicado a música de maneira geral, comentam na série de entrevistas realizadas para essa monografia.

-- Você acha que o funk e o hip-hop podem ser considerados

movimentos musicais brasileiros?

Bruno Natal: No Funk, o canto falado herdado do rap ganhou traços brasileiros, soando muito mais próximos dos cantos folclóricos do que da fala dos americanos. E muito por conta disso, além das percussões afro-brasileiras como o “tamborzão” e mesmo a dança, acredito que o funk seja música brasileira. Simplesmente pelo fato de que essa música não é feita da mesma maneira em nenhum outro lugar do mundo.

De Leve: O funk, hoje em dia, se transformou tanto que se parece com o partido alto, tem uma batida – o famoso tamborzão – que remete à macumba. Quer coisa mais brasileira que a macumba?

Um dos grandes sucessos do período foi o grupo Bonde do Tigrão, que utilizava tanto a base tamborzão quanto de bandas de música eletrônica gringas, como o belga Front 142. Grupo, aliás, que veio ao Brasil no ano de 2003 e se apresentou no Tim Festival, no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. Por coincidência, a última atração desse festival foi o DJ Marlboro, que tocou para uma platéia lotada e ensandecida uma espécie de pequena cronologia do funk, de James Brown a Bonde do Tigrão.

Quando Marlboro tocou então “Rap da Felicidade”, presenciou-se uma das mais impressionantes quebras de barreiras sociais da história da cidade: clubbres, vendedores de chope, playboys, seguranças, roqueiros e varredores, absolutamente todo mundo cantou a música. (ESSINGER, S. 2005, p. 260)

Para quem leu o livro Cidade Partida, do jornalista Zuenir Ventura, e mesmo para quem não leu, já que a idéia de uma cidade dividida entre o morro e o asfalto tornou-se parte integrante de nossa visão sobre o Rio de Janeiro, o funk é um belo exemplo de como

muitas vezes os muros entre esses dois mundos caem, como também é o caso do futebol, do carnaval, da praia e do botequim, o que transforma o Rio num lugar de cultura peculiar, que convive ao mesmo tempo com uma extrema violência e um diálogo pacífico e criativo entre as classes e culturas. Muito mais, por exemplo, do que na cidade de São Paulo, já que, ao contrário do Rio, sua classe média e alta vive afastada da periferia, enquanto que no Rio as favelas convivem lado a lado com bairros de classe média e condomínios de luxo.

Rap da Felicidade, dos MCs Cidinho e Doca, composto em 1995, é um dos maiores sucessos da história do funk. Seu refrão é conhecido por quase todos, como pôde se verificar na experiência do Tim Festival.

*Eu só quero é ser feliz
Andar tranqüilamente na favela onde eu nasci
É
E poder me orgulhar
E ter a consciência que o pobre tem seu lugar*
(Rap da Felicidade, Cidinho e Doca)

Já o grupo Bonde do Tigrão, citado anteriormente, e que antes de adotar esse nome tinha o insólito nome de Putões da Loura, tem uma temática mais erótica-pornográfica em suas letras.

*Eu te uso você me usa
Então tira a minha blusa
Eu te quero até de manhã
Vem tira o meu soutian
De manhã, de tarde a noitinha, então tira minha sainha
Eu ganhei minha thutchukinha*
(Camisinha, Bonde do Tigrão)

Mais uma vez, depois de algum tempo, a febre cessaria. Mas a partir do início do século XXI o funk sempre se manteve na mídia de uma ou outra forma, em maior ou menor grau de evidência. O funk se tornara enfim um movimento musical forte e considerado. Essinger trata novamente do fenômeno.

Desde que foi revelado para a Zona Sul, o funk veio freqüentando a mídia em grande escala, tanto no lado do bem quanto do mal. Foi olhado com rabo de olho, registrado, louvado, perseguido, interpretado, absolvido, condenado de novo, processado, defendido, criminalizado, explorado, exaurido, esconjurado, amado, ridicularizado e até escondido. Só não conseguiu ser banido – quem quer que andasse pela cidade real do Rio de Janeiro nos anos 2003 e 2004 (quando esse livro foi elaborado), poderia detectar aqui e ali os graves de um batidão qualquer escapando pelas janelas de um carro ou de um apartamento, como vapor saindo de uma panela de pressão. Como moda, o funk vem e vai, mas ele toca todo dia naquelas emissoras de rádio que todo mundo um dia acaba ouvindo. Está naqueles bailes que não saem na programação cultural dos jornal (quando muito, só depois de realizados, nas páginas policiais) mas se fazem anunciar no mais eficiente meio de comunicação das comunidades: as enormes faixas que todo mundo vê, mas quem não é da área não se dá nem ao trabalho de ler. Porque o baile funk é uma festa de música feita pela e para a comunidade, por MC's – os mestres de cerimônia, também conhecidos como rappers ou rimadores – que são o orgulho de sua área e de muitas outras áreas da cidade, dependendo da fama que conquistam. (ESSINGER, S. 2005, p. 11)

Hoje em dia o funk já pode ser considerado um estilo musical um pouco mais consolidado. Apesar de seus ciclos de maior ou menor exposição, ele pode ser visto

como um movimento que veio para ficar. Volta e meia funkeiros dão as caras em programas de televisão e aparecem na mídia. Os bailes funk continuam rolando por toda a cidade, nos morros, subúrbios e também em espaços mais ‘nobres’ da cidade. Além dos muitos programas de rádio dedicados ao gênero.

A música funk, apesar de ainda ser vista muitas vezes com preconceito, já é considerada como um estilo musical do Rio de Janeiro. Doa a quem doer. O estilo não é mais visto como uma coisa estranha, curiosa e por vezes até selvagem. Tornou-se comum. Muitos artistas do gênero estão aí fazendo suas músicas e se tornando razoavelmente conhecidos pelo grande público. Um exemplo é a exposição do funk na novela América, na qual a personagem Raíssa, interpretada por Mariana Ximenes, era freqüentadora de bailes funk. Várias cenas da novela se passavam em um baile. E em várias situações a jovem cantava músicas funk ou as escutava em casa, com direito a coreografia e tudo. Sua festa de noivado inclusive foi no baile que freqüentava com suas amigas. Para desespero de seus pais!

Existem vários exemplos de artistas que atingiram certo grau de notoriedade fora do circuito funk. Um deles é o MC Serginho, que canta músicas nonsense, de duplo sentido, quase pornográficas, na companhia de um dançarino exótico de trejeitos afeminados e que se veste de maneira bizarra, chamado de Lacraia. É muito comum MC Serginho e Lacraia, pelo carisma dos dois, irem a programas de auditório. Eis duas letras de MC Serginho.

The book is on the table table table

The dog is on the table table table

The cat is on the table table table

The chicken is on the table table table

And everybody is on the table

And everybody is on the table

And everybody is on the table

Table ta table ta table

(The Book Is on the Table, MC Serginho)

e

O seu corpo treme todo

Fica todo arrepiado

Ainda nem tiramos a roupa

E já tá toda molhada

A gatinha é muito linda

E me enche de tesão

Sua voz tem o poder

De me causa transformação

(Serginho Tu É Safado, MC Serginho)

Outro nome bastante conhecido e que ultrapassou a fronteira do mundo funk, tornando-se um nome da cultura pop brasileira, é Tati Quebra-Barraco. Nascida na Cidade de Deus, a funkeira conquistou razoável fama com suas letras debochadas e pornográficas. Muitos atribuem o seu sucesso ao fato de cantar em suas letras coisas que nossa sociedade não permite uma mulher dizer. Polêmica, como o próprio funk, alguns dizem que suas letras vulgarizam a imagem da mulher, e outros dizem que é uma espécie de novo feminismo, que coloca a mulher em condições de falar aquilo que bem entende, sem falsos moralismos.

Fato é que Tati alcançou a fama. Aparece em programas de televisão, faz shows em casas noturnas grã-finas da Zona Sul carioca, como a Baronetti, em Ipanema, e até vai para outros estados.

Não faz muito tempo, Brasília recebeu a presença da musa do funk Tati Quebra-Barraco. As centenas de jovens de todas as tribos que se reuniram para assistir à apresentação da funkeira nascida na Cidade de Deus, favela do Rio de Janeiro, provaram que o ritmo carioca ultrapassou a fronteira dos subúrbios cariocas e a música de Tati, cheia de graves pesados e letras pornográficas, fez o coração

do Brasil bombar sob um novo e frenético pancadão. (KUCK, D.2005, p. C2).

Eis um exemplo das referidas letras.

*Entrei numa loja, estava em liquidação.
Queima de estoque, fogão na promoção.
Escolhi da marca dako porque dako éh bom!
Dako éh bom!
Dako éh bom!
Calma minha gente, é só a marca do fogão!! (2x)
Calma minha gente, é só a marca do fogão!!
Dako éh bom!
(Dako É Bom, Tati Quebra-Barraco)*

2.5 O hip-hop político e ‘zoeira’

Já o hip-hop não passou por uma transformação musical tão grande. Ele não é um estilo tão espontâneo quanto o funk, que foi se criando e se transformando mais naturalmente. Trata-se, na sua vertente politizada, de um estilo mais centrado, organizado e com objetivos políticos e sociais.

O hip-hop brasileiro nasceu nas periferias de São Paulo. Foi criado por jovens paulistanos, a maioria filhos de nordestinos que migraram para o Sul Maravilha em busca de melhores oportunidades, mas que acabaram encontrando condições de vida bastante difíceis e precárias.

No início e meados dos anos 80, o ritmo estava crescendo e se tornando extremamente popular nos Estados Unidos. Esses jovens paulistanos, influenciados pela cultura hip-hop, que chegava aqui rapidamente devido a mundialização da cultura e do

aceleramento das comunicações , importaram o estilo musical para sua própria realidade. Imitavam o jeito deles de se vestir, como o uso de bonés, gorros, calças largas e correntes de prata e até certos trejeitos físicos, como um andar malemolente e certas expressões com as mãos. Mas com o detalhe de que usavam o hip-hop como forma de construir uma crônica da dura vida nas grandes cidades. Uma forma de relatarem e denunciarem as necessidades que passavam.

Esses jovens se reuniam muitas vezes no largo da Estação São Bento do Metrô, e fizeram do rap um movimento militante. Com o tempo, o estilo foi chegando a outras cidades do Brasil, como o Rio de Janeiro, Porto Alegre, Brasília e ao Nordeste. Manteve em muitos lugares suas característica de denúncia social, mas também ganhou outras nuances.

Hoje em dia, não existe apenas um tipo de rap sendo produzido no Brasil. Esse hip-hop militante, de bandas como Racionais MCs, RZO, Rappin Hood e Z'África Brasil, originado de São Paulo, continua sendo uma característica marcante do gênero, mas não é mais sua única vertente. Veja mais um exemplo de uma letra do grupo Racionais MCs, que fala do dia a dia de um presidiário da Casa de Detenção do Carandiru e da chacina ocorrida na prisão.

Traficantes, homicidas, estelionatários.

Uma maioria de moleque primário.

Era a brecha que o sistema queria.

Avise o IML, chegou o grande dia.

Depende do sim ou não de um só homem.

Que prefere ser neutro pelo telefone.

Ratatatá, caviar e champanhe.

Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe!

Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo...

quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio!

O ser humano é descartável no Brasil.

Como modess usado ou bombril.

(Diário de um Detento, Racionais MCs)

E agora um exemplo de letra de Rappin Hood.

*Acorda meu amigo, pois já chegou a hora
A hora da batalha, simbora
E da caminhada até a estação
Com trem lotado e a marmita na mão
Olha o ambulante vendendo seus produtos
Paga 2 leva 3 e não se fala mais no assunto
Desce daí moleque você vai de machucar
Surfista de trem office-boy vai trabalhar
Jah que ilumine o seu dia a dia
Pois Jah ilumine o povo da periferia
(Suburbano, Rappin Hood)*

Veja como a letra faz um relato do dia a dia na periferia e repare na referência jamaicana à Jah, Deus supremo dos rastafaris.

Mas existem outros tipos de letras e musicalmente o rap também está passando por modificações. Muitos grupos e artistas do hip-hop deixaram de usar apenas bases sonoras importadas dos grupos de rap americano ou de funk, como analisarei melhor adiante. No Rio de Janeiro, começou a ser produzido um rap de temática mais leve, onde o que valia não era tanto o conteúdo social das letras, mas o jogo de rimas, a habilidade do MC em improvisar ou entoar versos sagazes e bem humorados. Durante boa parte dos anos 90, na Lapa, bairro do Rio de Janeiro, local de encontro entre as Zonas Norte e Sul, aconteceu a festa de hip-hop Zoeira, onde diversos grupos e MCs se reuniam para levar esse estilo de hip-hop um pouco mais descontraído e que muito tem a ver com uma característica mais miscigenada e festiva da realidade carioca, como já foi tratado aqui. Como expoentes desse hip-hop carioca temos nomes como o grupo Inumanos e os MCs Don Negrone, De Leve e

Black Alien. No entanto, essa fronteira não é tão bem definida assim. Esses nomes podem muito bem fazer rap de conotação mais engajada, como muitas vezes o fazem. E também não é correto dividir o rap de São Paulo em político e do Rio de ‘zoeira’. Muitos artistas de São Paulo, como a banda SP Funk, fazem um rap mais descontraído, e muitos rappers cariocas, como MV Bill e Nega Gizza, adoram uma postura essencialmente política em suas letras. Eis mais uma prova dos diferentes matizes que o hip-hop ganha no Brasil, provando como ele é o tempo todo reinterpretado segundo características locais e até individuais e subjetivas por aqueles que o assumem como estilo.

Deixo aqui dois exemplos de um hip-hop que não é tão centrado no discurso político, duro, seco e direto. A primeira é uma letra de Black Alien, rapper da cidade de Niterói, Rio de Janeiro, que muito embora faça críticas sociais em suas letras, tem como característica um jogo de linguagem bastante criativo e original, sendo, na minha opinião, um dos rappers de melhores rimas no Brasil.

*Eu te amo até o fim, eu quero a vida sempre assim
Com você perto de mim
Ao som de Tom Jobim, Miles Davis e o seu trompete
Eu falo no seu ouvidinho, você se derrete
E aos domingos ouvindo Charles Mingus
Você me diz: “Vem em mim Gus”
E me promete debaixo do edredon
Ao som de Louis Armstrong
Que ninguém vai nos separar, nem a Babylon
Eu só quero ficar, não boto pilha pra sair
Eu, você e a TV, tá aconchegante aqui
(Como Eu Te Quero, Gustavo Black Alien)*

O outro é da banda paulista SP Funk.

Eu vou entrar pra lutar ninguém me segura

*Porque aqui a rima é forte bate até que fura
Você aperta minha mão
Eu a tua mina
Primeiro assalto foi pro chão e eu já to em cima
Não agüentou, desmaiou, salva pelo congo
Chegou em casa e te contou como ele era longo
Você é fraco bunda-mole não passou no teste
Quem sabe você até não vira o baby da Telesp
Falou pra mim que sua vida era um filme de gangue
Você deve ter confundido e assistido Bambi
(Batalha, SP Funk)*

E durante toda a letra os diversos MCs da banda e também convidados ficam se provocando e se desafiando nos versos. Essa é uma característica que o hip-hop brasileiro assumiu que remete a uma antiga tradição da música popular brasileira, seja dos repentistas nordestinos ou dos sambistas de partido-alto, estilos que costumam fazer esse tipo de duelo entre os músicos. Existem até festas chamadas de batalhas de MCs, onde é feito um campeonato para se escolher o melhor versador, que vai pouco a pouco destruindo seus adversários com rimas sagazes e que humilham o oponente. Creio até que seja mais difícil improvisar no rap do que no samba, já que o hip-hop é um estilo mais rápido e frenético, enquanto o samba é mais cadenciado e dá mais tempo para o versador pensar nas suas rimas.

O que podemos concluir desse histórico do hip-hop, é de que ele foi, desde o seu início, uma cultura local, no caso, dos negros dos guetos norte-americanos, formada a partir de influências globais, vindas da Jamaica e da própria cultura pop.

Esse raciocínio se insere na idéia que pretendo defender nessa monografia. A de que o funk e o hip-hop, que no seu início eram exclusivamente uma cultura local dos guetos norte-americanos, apesar de já terem nascido com uma série de influências globais, quando atingem o Brasil, influenciando maciçamente a nossa cultura a partir dos anos 70, 80 e 90, passam por um processo antropofágico que lhes confere características próprias que só a realidade brasileira poderia transmitir. Ou seja, o que era local, a cultura funk e o hip-hop,

tornam-se ícones globais e atingem o Brasil, que os reinterpreta e transforma, novamente, em uma expressão local. Ou seja, uma comunicação sem fronteiras. Sendo necessário, dessa forma, serem observados e estudados também como expressões culturais brasileiras, e até mais do que isso, ganhando coloridos e contornos específicos dependendo do local e da realidade brasileira onde se desenvolvem. Para se compreender hoje em dia a cultura de um país periférico como o Brasil, é preciso ter em mente sua posição de receptor ‘invadido’ por uma cultura de massa cada vez mais globalizada, ao mesmo tempo em que suas tradições e particularidades locais se mantêm. Constituindo-se assim em uma cultura que mantém um diálogo entre o global e o local, que vive em constante troca e tensão, conceito que é elaborado por Canclini. Essa reapropriação de ícones globais pela juventude do funk e do hip-hop fica bem clara quando recorremos ao livro “O funk e o hip-hop invadem à cena”, do pesquisador da UFRJ Micael Herschmann,

Essa garotada faz o que a indústria cultural faz o tempo todo – apoiada em uma tecnologia cada vez mais veloz e eficiente na “arte” de misturar, associar coisas, mercadorias (com o objetivo de aperfeiçoar ou simplesmente diversificar, atendendo mais a um nicho de mercado com o lançamento de novidades, podendo-se contatar isso nas músicas, roupas, imagens e outras coisas que consumimos) --, e com legitimidade e eficiência. Com seu estilo de vida e desenvolvendo uma “estética da versão” (o “pegue e misture”), funkeiros e b-boys parece acelerar ou dialogar criativamente com o processo de “pastichização” cada vez mais freqüente no mundo contemporâneo. (HERSCHMANN, M. 2000, p. 283)

3. O local reinterpreta o global: da *Occidental* praia lusitana até os guetos da periferia

A globalização é um fenômeno natural do ser humano. Globalizar-se, nada mais é, do que a busca pelo conhecimento e pela melhora na qualidade de vida de todos nós. Quando nossos primatas ancestrais construíam lanças mais contundentes para a caça ou mesmo quando desenvolveram a técnica para fazer o fogo, estavam dando vazão a esse sentimento de busca pelo conhecimento que pode ser traduzido como um desejo de

globalizar-se.

Ora, o que foi o período das grandes navegações na história senão um dos maiores passos do homem no sentido de globalizar-se? A diferença reside no fato de anteriormente esse passo ser algo físico: o próprio homem se lançando às intempéries dos oceanos e rumo à lendas desconhecidas. Hoje em dia, esse passo se dá de maneira midiática: é a internet, o cinema, a música, o consumo e a cultura pop.

A globalização é um fenômeno inevitável. Porém, é fato que seu ritmo de processamento é cada vez maior. Ela constrói uma cultura mais homogênea, mas que, creio eu, não destrói as peculiaridades locais. São elas, na verdade, que modificam a cultura global, como demonstram expressões como o funk e o hip-hop. De qualquer maneira, a globalização provoca mudanças profundas na maneira como entendemos o mundo, fazendo com que cada vez mais as culturas locais sejam influenciadas por diversos elementos externos.

Isso, na verdade, sempre ocorreu. Não existe uma arte pura. Todas elas são formadas por influências diversas. Tomamos como exemplo a área musical, tema desse trabalho, e analisemos a criação do chorinho, hoje visto como o supra-sumo da brasilidade. Pois bem, nele encontramos elementos da música européia, portuguesa e americana, que foram rearrumados pela inspiração e criatividade dos artistas brasileiros. Por isso, acredito que esse movimento comum nos dias de hoje, de total negação da globalização, que virou palavra maldita, é inútil. Por outro lado, ele leva à busca de uma reafirmação das culturas locais, o que fará com que elas consigam dialogar de maneira mais consistente com a poderosa e inevitável influência da cultura global e norte-americana, criando com isso uma interação criativa que produz novas formas de expressões artísticas, como é o caso do funk e do hip-hop feitos nas periferias dos grandes centros urbanos do Brasil.

Sobre essa questão da busca por uma ‘arte pura’ reproduzo um texto do jornalista Bruno Natal publicado em seu site sobre o Festival Cultura, uma espécie de reedição dos antigos festivais de música da Record, que marcaram época e revelaram nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque.

É de se pensar que tipo de recepção provocariam artistas como Mr.

Catra, uma aparelhagem de tecno brega do Pará, DJ Dolores, Mombojó ou mesmo os deturpadores da sacrossanta bossa nova, Bossacucanova e Zuco 103. A entrevista de Inezita Barroso, num dos intervalos do programa, dá a pista. Ela bradou, "Viva os compositores que não estão alterando nossos ritmos! Viva o samba! Viva a valsa!". Os exemplos, ironicamente, são perfeitos. Os dois gêneros, citados como *genuinamente brasileiros* -- nesse conceito podre de geração espontânea de ritmos -- não poderiam servir melhor para ilustrar justamente o contrário: que a riqueza da música brasileira é feita exatamente disso, da quebra de conceitos e da miscigenação de estilos. A MPB, sigla que deveria ser abrangente, virou um gênero, deixou de ser popular e se tornou erudita. É música para academia, para iniciados, de entendidos para entendidos. Nada contra a MPB. Simplesmente, num festival com o sub-título "a nova música do Brasil", pareceu fora de lugar. Ao contrário do que acontecia no auge dos festivais, essa música, hoje, não tem nenhuma conexão com as ruas, não dialoga com o público, ponto fundamental para afirmar sua condição de popular. Perdeu seu poder de comunicação com as massas. E sem a massa, não tem festival. (NATAL, B. Urbe. 19 de setembro de 2005)

O que Bruno Natal quis dizer quando afirmou que os dois exemplos não poderiam ser mais perfeitos para exemplificar que a música brasileira é feita da miscigenação, é que tanto o samba quanto a valsa, assim como o funk e o hip-hop, também foram estilos musicais que se construíram em nosso território a partir de influências estrangeiras. O samba traz da África e do candomblé seus tambores e batuques, que foi acrescentado depois de outros elementos.

Já a valsa surgiu no século XV na Alemanha e chegou no Brasil quando do desembarque da família real portuguesa em 1808. Quando o ritmo começou a fazer sucesso será que alguém bradava que não era um estilo musical genuinamente brasileiro?

Essa discussão parece não ter fim e se modifica ao sabor dos tempos. O que ontem fora considerado como música importada, hoje é visto como autenticidade nacional. E o que atualmente é acusado de ser estrangeiro, amanhã pode ser louvado como patriota. Para

José Ramos Tinhorão, por exemplo, Caetano Veloso e os tropicalistas fizeram parte de um processo que aos poucos fez com que a música brasileira fosse se descaracterizando em face da influência americana.

E, assim, a partir da década de 1970, em lugar do produto musical de exportação de nível internacional prometido pelos baianos com a ‘retomada da linha evolutiva’, instituiu-se nos meios de comunicação e da indústria do lazer, definitivamente, a era do rock. Ao qual, aliás, muito tropicalisticamente, o espírito satisfeito dos colonizados passaria a chamar, a partir da década de 1980, de “rock brasileiro”. A forma pela qual se deu essa passagem da música urbana dirigida ao gosto da classe média dos grandes centros, da antiga busca de um estilo brasileiro adaptado a padrões de modernidade representada pelo novo instrumental da era eletrônica, à adoção pura e simples das fórmulas criadas pela indústria internacional do lazer, pode ser mostrada através da própria história socioeconômica do Brasil no último quarto de século. (TINHORÃO, J. 1998. p.326,327)

Tinhorão aborda a cultura musical brasileira sob aspectos socioeconômicos. No entanto, para se entender cultura hoje em dia é preciso fazer um exercício de reflexão um pouco mais complexo, já que a globalização diluiu as fronteiras entre as nações e culturas e envolve novos signos de entendimento, como consumo, identidade e estilo.

A questão da mundialização da cultura é dos temas mais pertinentes hoje em dia. A globalização provoca problemas em diversos países do mundo. O avanço de uma cultura de massa que inegavelmente provoca mudanças nas culturas locais causa uma reação contrária de negação, até mesmo com teor fundamentalista. A globalização, paradoxalmente, pode acarretar um exacerbamento de tradições, religiões e ideologias. Essa e resistência à globalização nem sempre é algo positivo. Pode ser inclusive algo extremamente maléfico: o recrudescimento de fundamentalismos e da intolerância entre os povos.

Os processos de homogeneização do desenvolvimento não

eliminam totalmente as diferenças. As diferenças persistem – não no contexto interativo da pluralidade mas no contexto fragmentário da homogeneização. As pluralidades positivas dão lugar às dualidades negativas competindo entre si, lutando pelos recursos escassos que definem o poder econômico e político. A diversidade transforma-se em dualidade, em experiência de exclusão. A intolerância da diversidade torna-se uma nova doença social, deixando comunidades vulneráveis ao colapso e à doença, à decadência e à destruição”. (SHIVA, V. 2001, p. 137)

Ora, nada mais natural do que ler esse relato e lembrar de países do Oriente Médio, da Ásia e até mesmo na Europa, como a experiência da França, que vive uma série de conflitos causados por seus imigrantes, agora aponta. Nesses locais, uma resistência ferrenha se faz à cultura norte-americana, bem como um aumento da rivalidade entre as próprias comunidades locais.

No Brasil, a situação é diversa. É comum o clichê da imensa criatividade do povo brasileiro. De tão repetido, virou frase feita, mas para que isso acontecesse, algum fundo de verdade deve ter. E tem.

O Brasil é um país de peculiar magia, capaz de rearrumar as influências externas a ponto de dar cabo originar algo novo. O que lhe dá uma característica extremamente saudável em tempos de globalização e fundamentalismos. Com o funk e o hip-hop acontece isso. E não só com eles. Ao longo da história cultural do Brasil vemos muitos exemplos desse tipo, como o próprio tropicalismo execrado por Tinhorão ou o rock brasileiro de bandas como Paralamas e Titãs.

Esse fenômeno é comum não só no Brasil, mas também em outros países da América Latina, onde é muito frequente esse diálogo das realidades e tradições locais com o avanço da cultura de massa e globalizante.

Vivemos, hoje, em um tempo marcado pelas fraturas e heterogeneidade, pelas segmentações dentro de cada nação e de comunicações fluidas com as organizações transnacionais da informação, da moda e do conhecimento. A

nação parece estar cada vez menos definida pelos limites territoriais ou por sua história política, sobrevivendo melhor como uma comunidade hemenêutica de consumidores, cujos hábitos tradicionais fazem com que se relacionem de um modo peculiar com os objetos e com a informação circulante nas redes internacionais (CANCLINI, N. 1996, p. 61,62)

No caso do funk e do hip-hop, por exemplo, o que ocorre? Eles são originalmente movimentos musicais norte-americanos, mas ao chegar ao Brasil se embrenham na cultura local misturando-se às características locais.

Os dois estilos transformaram-se em movimentos musicais que envolvem um enorme contingente de pessoas que gravitam em torno deles. Indivíduos que produzem música, movimentam a economia local, reúnem-se em locais determinados, deslocam-se para esses locais, criam modas, padrões de se vestir, compõem, etc. Ou seja, produzem uma cultura própria a partir das influências externas.

No funk, por exemplo, isso é muito claro. O ritmo musical que hoje reverbera nos bailes funk é bem diverso daquele inicial que singrou o Atlântico, vindo dos Estados Unidos para o Brasil nos anos 70. Quem ouve um funk carioca hoje em dia teria dificuldade em apontar as influências daquele funk inicial. A música e o ritmo mudaram por completo, bem como as letras lhes deram um colorido local. Como pode ser evidenciado no funk a seguir:

É que no Rio

Tem mulata e futebol

Cerveja, chope gelado

Muita praia e muito sol, é...

Tem muito samba

Fla-Flu no Maracanã

Mas também tem muito funk

Rolando até de manhã

Vamos juntar o mulão

E botar o pé no baile DJ
O endereço dos bailes eu vou falar pra você
É que de sexta a domingo na Rocinha
O morro enche de gatinha
Que vem pro baile curtir
Ouvindo charme, rap, melody ou montagem
O Vidigal também não fica de fora
Final de semana rola um baile shock legal
A sexta-feira lá no Galo é consagrada
A galera animada faz do baile um festival
(Rap Endereço dos Bailes, Júnior e Leonardo)

Tenho a opinião de que essa letra poderia muito bem ser um samba, cantado hoje em dia em dezenas de casas de shows da Lapa e da Zona Sul carioca pela classe média como a quinta-essência, pura e verdadeira da música popular brasileira. Outra característica das letras é a exaltação e a citação de diversos morros e bailes da cidade, desenhando uma verdadeira geografia das favelas e dos subúrbios.

Já no hip-hop, talvez em menor escala, também se pode verificar uma reinterpretação do rap originalmente americano. Repare na letra do grupo A Filial, do Rio de Janeiro. Veja como ela está banhada do falar e da cultura local, uma certa malemolência malandra tipicamente carioca. Há inclusive o uso de expressões da língua inglesa, que são usadas de forma criativa, para horror dos puristas.

Oi, como vai
Eu quero tempo pra gozar
Desfrutar de sol e mar
Curtir meu bem estar
Modelo 2001 não poluente movido a luz solar
Como bom latino

*Que vai vivendo de acordo com o destino
O bolso direito vazio, no bolso esquerdo um fino
O fogo dá início ao pensamento repentino
Calor aumenta, areia esquentando
A mulherada não aguenta
E o topless flui sem estresse
Então até rumei os pés
Muito louco, tomando água de côco pra não derreter o côco
E continuar, numa boa
Reinando com direito a trono e coroa
No meu castelo de areia ao lado de uma sereia
Com biquíni de uma polegada e meia
Parece até miragem essa beldade
De bruços bronzeando sua bagagem
Vou dar o check in pra ver se me dou bem nessa viagem
(Tremenda Calôrera, A Filial)*

Além disso, o hip-hop se tornou, talvez junto do futebol e de outros esportes, uma das principais ferramentas de ressocialização de uma juventude pobre. No caso do hip-hop, há uma verdadeira organização de cunho político e social, que discute as mazelas da realidade brasileira e narra o dia a dia de uma classe desprivilegiada, geralmente ausente dos meios de expressões mais divulgados. E isso já não basta como forma de reinterpretação local da cultura pop?

4. A violência como identidade

Creio que uma prova cabal para afirmar que o funk e o hip-hop ganharam contornos específicos ao se inserirem na realidade brasileira é que ambos carregam em si, mas de

maneiras diferentes, uma forte presença da violência que permeia a sociedade brasileira nos dias de hoje. Ora, mas não é a violência uma das características mais marcantes de nossa sociedade? Presente em várias esferas de nosso cotidiano, seja a violência física das ruas, dos assaltos, dos crimes e do tráfico; a terrível e talvez a fundadora de todas as outras, que é a violência da desigualdade social e da miséria; e a violência, porque não, política, evidenciada pela corrupção e negligência dos setores públicos no atendimento das necessidades básicas da população.

O funk e o hip-hop expressam a violência de nossa sociedade e são ao mesmo tempo frutos dela, porta-vozes de camadas excluídas da sociedade e manifestações artísticas que usam de uma forte agressividade para conquistar seu espaço.

A diferença entre o funk e o hip-hop está na forma como eles explicitam essa violência. O hip-hop carrega um discurso agressivo, letras extremamente contundentes e uma crítica social evidente. O movimento hip-hop é hoje em dia uma das formas de organização política mais forte das periferias, principalmente na Grande São Paulo. Muitos jovens aderem ao movimento e ele se tornou uma das principais perspectivas de inserção no mercado de trabalho e de alternativa ao tráfico de drogas. Como forma de assumir um papel que o Estado não cumpre, que seria o de fornecer trabalho e educação para a população, o próprio movimento hip-hop se organiza de forma a dar aos jovens possibilidade de aprenderem uma profissão ou se ocuparem, seja em cursos de DJs, audiovisual, dança ou artes plásticas. O hip-hop mantém além dessa postura agressiva e contundente em seu discurso um forte sentimento de marginalidade, no qual seus integrantes muitas vezes evitam o contato excessivo com a mídia, como é o caso do já citado grupo Racionais MCs. Mas essa postura mudou um pouco recentemente, já que muitos grupos e rappers vem adotando um diálogo mais tranquilo com jornais, revistas e televisões, como é o caso de nomes como Rappin Hood e do rapper assassinado em janeiro de 2003, Sabotage.

Já o funk não mantém um discurso explicitamente político e crítico. Não faz uma denúncia intencional da violência da sociedade brasileira. Suas letras, na sua maioria, não possuem caráter de denúncia social. É um movimento mais espontâneo e lúdico. Mas isso não faz com que o funk não evidencie a violência urbana, política e social que marca a sociedade brasileira. Na sociedade de massas e de consumo a maioria das formas de diversão propagadas pela mídia são destinadas às camadas médias e ricas, minoritárias na

constituição da realidade brasileira, e excluem milhares de jovens. O funk, portanto, se configurou como uma alternativa a essa violência mais subjetiva de nossa realidade, tornando-se uma forte expressão artística marginal de camadas jovens, urbanas e pobres.

A realidade na qual se desenvolveu é extremamente violenta. Pobre, marcada pelo crime e pelo tráfico, seus bailes muitas vezes contêm uma agressividade latente, uma sexualidade quase explícita. A música e a batida funk, importada do Miami Bass americano, é marcada por uma intensidade muito forte e contagiante. Sem falar nas letras, extremamente pesadas e pornográficas e que muitas vezes fazem uma exaltação ao tráfico de drogas, os chamados proibidões.

Por isso que nos dias de hoje, para se entender a realidade social das camadas pobres, jovens e urbanas do Brasil e mais especificamente do Rio de Janeiro e São Paulo, é condição *sine qua non* levar em consideração o funk e o hip-hop. Eles evidenciam uma profunda fissura social em nossa sociedade e jogam para escanteio, principalmente o hip-hop, o mito da passividade de nosso povo, bastante divulgado pela mídia e que encontra expressão forte em manifestações como futebol e o carnaval.

O que se pode concluir é que para se entender a constituição do funk e do hip-hop como estilos desses jovens, que os consomem enquanto cultura global divulgada pelos meios de comunicação, é preciso entender as características da sociedade brasileira e de vida desses jovens. O funk e o hip-hop são para essa juventude pobre e excluída a forma pela qual eles se inserem novamente na sociedade e se tornam cidadãos. A desigualdade brasileira fez o discurso e ação do hip-hop se desenvolverem como se fez no Brasil, e o funk se tornar esse gênero musical tão difundido nas camadas pobres e que exerce medo e fascínio no resto da população.

A riqueza do funk e do hip-hop faz com que não só essa hibridação cultural entre o local e o global aconteça, mas há também uma reorganização do próprio cenário urbano, do conceito de centro e periferia. Os dois estilos trazem a produção cultural para as periferias pobres, tirando do centro sua condição de irradiador único das manifestações culturais. E o centro passa a se aproximar daquela produção cultural da periferia, ora o idolatrando e consumindo, ora o estigmatizando e rejeitando como forma menor de cultura.

Mas com certeza os dois estilos promovem um diálogo maior entre o rico e o pobre, nas cidades partidas das grandes metrópoles. A própria violência e contundência desses

estilos, bem como seu caráter marginal, já que existem fora dos padrões tradicionais de consumo, faz com que os dois gêneros ganhem visibilidade. O fato de se fazer ao largo dos meios de comunicação tradicionais, atrai, mais cedo ou mais tarde, a mídia, que está sempre em busca de algo novo para veicular.

Assim, aparecendo cada vez mais claramente como um dos fatores especialmente importantes da dinâmica cultural, a violência presente na sociedade constitui um tipo de linguagem que expressa conflitos que, por vezes, emergem na forma de manifestações culturais denunciadoras da existência de manifestações culturais e interesses diferenciados que, ao serem exibidos pela mídia e, por vezes, assimilados/consumidos pelo público, instituem sentidos e ganham adeptos. Para tais expressões culturais, a violência é tanto um recurso de expressão quanto uma estratégia de obtenção de visibilidade. (HERSCHMANN. M. 2000, p. 25)

O funk e o hip-hop são movimentos musicais de uma camada pobre e excluída da sociedade. Uma população segregada e a quem não é dada a oportunidade de se colocar como cidadão perante a sociedade e que além de ter negada necessidades básicas como saúde e educação, também possui menos direito ao lazer do que a classe média e alta. Restou a esses jovens produzir sua própria forma de lazer. O funk é exemplo claro disso. E o hip-hop, além de constituir também uma forma de divertimento e inserção social para os jovens da periferia, é uma maneira que eles encontraram para protestar contra a situação em que vivem.

Nos últimos anos, e de forma cada vez mais intensa, jovens lançam mão da dimensão simbólica como a principal e mais visível forma de comunicação, expressa, nos comportamentos e atitudes pelos quais se posicionam diante de si mesmos e da sociedade. A música, a dança, o corpo e seu visual têm sido os mediadores que articulam grupos que se agregam para produzir um som, dançar, trocar idéias, postar-se diante do mundo, alguns deles com projetos de

intervenção social. (DAYRELL,J. 2005, p. 15)

Segundo essa linha de pensamento, o funk e o hip-hop permitem aos jovens vivenciarem um estilo de vida, tão comum à juventude moderna, influenciada pela cultura de massa que se alastrou pelo mundo com bastante força após o fim da Segunda Guerra Mundial, por meio do cinema, rádio, televisão e Internet.

Ao mesmo tempo, a expansão dos meios de comunicação de massa promoveu, pelo rádio, pelos discos e pelo cinema, o aparecimento de uma “cultura juvenil”, com um novo padrão de comportamento e de valores, centrados, dentre outros, na liberdade, na autonomia e no prazer imediato. Este contexto possibilita o surgimento de grupos juvenis que se distinguem, não mais em torno da criminalidade ou mesmo da escola, mas em torno do tempo livre, com uma identidade própria expressa no estilo, que implicava a articulação de uma escolha musical e uma estética visual, (...). (DAYRELL, J. 2005, p.30)

Segundo Canclini, consumir não é apenas um ato reflexo de uma mente descerebrada ávida pelas novidades impostas pela publicidade, e sim algo que envolve subjetividade e construção de valores. Os jovens da periferia do Rio e de São Paulo vivenciam o funk e o hip-hop como estilos de vida. Vivem os dois gêneros musicais muito mais do que apenas um gosto musical a ser consumido, mas se inserem na sociedade por meio deles. Na modernidade, consumir é ser cidadão. E é por meio do funk e do hip-hop que esses jovens exercem sua cidadania. Podemos pegar como exemplo desse consumo que reforça a identidade de uma comunidade o grupo nova-iorquino Wu-Tang Clan, que expandiu o seu raio de ação pra a moda, criando um mercado de consumo interno ao movimento hip-hop. O que já está sendo feito no Brasil. Roupas de hip-hop feitas não mais por grandes grifes que costumam se apossar do consumo urbano das ruas, e sim pelos

próprios integrantes do hip-hop.

O consumo é o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos. Essa caracterização ajuda a enxergar os atos pelos quais consumimos como algo mais que um simples exercício de gostos, caprichos e compras irrefletidas, segundo os julgamentos moralistas ou atitudes individuais, tal como costumam ser explorados pela pesquisa de mercado. (CANCLINI, N. 1996, p.53)

Lembrando novamente Dayrell sobre a adoção de estilos pela juventude: “alguns deles, com projetos de intervenção musical”. O movimento hip-hop hoje em dia pode ser considerado mais do que um movimento musical. Ele se tornou uma expressão política e social. Tem pretensão de alterar o quadro político brasileiro e atua nas comunidades carentes com projetos sociais. Um exemplo claro dessa conotação política do movimento é a matéria a seguir retirada da revista Caros Amigos, que relata um encontro entre representantes do hip-hop e o Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra (MST).

A convite da coordenação do curso Produção de Teoria: Formação do Pensamento Político Brasileiro, ministrado para militantes sem-terra de vários Estados do Brasil – Mato Grosso do Sul, Rio de Janeiro, Rondônia, Rio Grande do Sul, Pernambuco, Bahia, Sergipe, Alagoas --, alguns representantes do movimento hip-hop foram conhecer e se fazer conhecer ao MST. (...)“Agora vamos ter a paciência, que nós não temos, para a gente construir essa relação sólida a fim de algo mais concreto em termos de transformação deste país, da organização do povo”, sentencia Gorete. (VIANA, N. 2005, p.22)

Essa conotação política e até revolucionário do movimento hip-hop é reflexo de uma intensa segregação em que vivem as camadas pobres da sociedade brasileira. A violência a que estão submetidas cotidianamente faz com que uma parte do hip-hop brasileiro se expresse em letras intensas e revoltadas. No funk também temos exemplos desse reflexo da violência da sociedade nas letras. Existem muitas músicas que fazem menção à realidade na qual os funkeiros vivem e reivindicam melhores condições sociais, no entanto, as que mais expressam a violência e a crise da sociedade são os chamados proibidões.

Os proibidões são letras que retratam a violência dos morros cariocas, mas, ao contrário da temática do hip-hop, que clama por melhores condições sociais, os proibidões são cantos de exaltação ao tráfico de drogas. Louvam os traficantes e suas facções, citam armas, defendem o crime e chegam a fazer apologia da morte de membros de facções rivais e de policiais. Dou dois exemplos de funks proibidões:

*Na favela do Vidiga, é
Subiu de bonde tem que abaixar o farol, ol, ol,
Por que a gente aqui de cima,
Tá como?
De intratec, pistola uzi e parafall, al, al,
Eu sou CV!
(Sem identificação do autor)*

e

*O morro estremeceu, quando o G-3 cantou
Era o amigo de fé
Defendendo o Comando
Alemão otário que ver se tu agüenta
Uma rajada de FM
Com um pente de 40*

(MC Mascote)

É interessante notar que na maioria das vezes os funkeiros fazem os proibições apenas “de onda”. Traduzindo do vocabulário carioquês para o acadêmico: os autores dessas músicas apenas retratam a violência e o mundo em que vivem, não estimulam deliberadamente o agravamento da tensão nos morros cariocas. É comum funkeiros explicarem que faziam ou fazem os proibições para ficar bem “na fita” com os traficantes, embora não sendo um deles. Muitos dizem que era coisa de moleque. Eu digo que eles vivem nessa realidade dia e noite, são amigos dos traficantes, portanto nada mais natural que essa vivência seja explicitada nas letras.

Os proibições, no entanto, servem para estigmatizar o funk na mídia. No dia 29 de setembro de 2005 o jornal O Dia dava destaque ao MC Frank, que teria composto um funk ensinando a se roubar carros.

O ritmo frenético embala uma verdadeira aula do crime. Em bailes e gravações clandestinas, O MC Frank, famoso pelo hit, ‘Ih, choveu, o cabelo encolheu’, também canta Bonde do 157 – música que enaltece bandidos e cuja letra incentiva a prática de ataques a motoristas. (MENEZES, B. e LEITÃO, L. 2005, p. 3)

Não se mexe

Não se mexe

Na Chatuba é 157

Não tira a mão do volante

Não me olha e não se mexe

(Bonde do 175, MC Frank)

Comprar um CD de Proibições não é tarefa difícil. Basta ir à Rua Uruguaiana, famoso camelódromo do Rio de Janeiro. Ou mesmo baixá-los pela Internet. No dia sete de outubro a saga continuava. O Dia assim noticiou.

Três funkeiros investigados pela Polícia Civil sob acusação de cantar os chamados ‘funks do mal’ prestaram depoimento, ontem à tarde, na Delegacia de Repressão a Crimes de Informática (DRCI). Os MCs Sabrina, Colibri e Sapão admitiram que são deles as vozes em gravações de músicas cujas letras enaltecem traficantes e facções criminosas. (LEITÃO, L. 2005. p. 3)

Do outro lado da moeda, temos exemplos da mídia propagando o estilo, o que só aumenta a complexidade do fenômeno funk. A mídia, ao mesmo tempo em que o estigmatiza, o glamouriza.

Parte da trilha de “América” e sucesso no último Tim Festival com Deize Tigrona e M.I.A, o funk,, definitivamente, voltou à moda. A prova disso são as dezenas de festas e casas noturnas que fazem do gênero uma de suas principais atrações no fim de semana. (GOMES, R. 2005. p. 12)

5. O sambarap: consolidação da aceitação?

O hip-hop no Brasil, desde o seu surgimento, mesmo que tenha reciclado às influências da cultura pop para expressar particularidades locais, sempre se caracterizou pela importação direta de elementos da cultura norte-americana, tanto na maneira de se vestir, como nos samples que constituem a base sonora do hip-hop.

Mas ultimamente uma corrente do hip-hop vem cada vez mais procurando usar as

próprias músicas brasileiras como base de sua produção sonora – o hip-hop é basicamente uma colagem de outras músicas. Muitos rappers argumentam que para o hip-hop no Brasil se tornar de fato música popular é preciso que ele deixe de usar os samples tradicionalmente usados por nossos artistas, que provinham geralmente do rap americano, e mais especificamente de nomes consagrados como Snoop Dog e Dr. Dre, e comecem a produzir a parte instrumental do hip-hop, a colagem produzida a partir de trechos e batidas de várias outras músicas, com canções da música popular brasileira.

Vem ocorrendo então um fenômeno no qual cada vez mais as músicas produzidas pelos rappers são compostas a partir do samba, que foi eleito como a música popular brasileira por excelência. A esse gênero de hip-hop pode se chamar de sambarap. O poder da palavra no hip-hop continua sendo bastante valorizado, mas cada vez mais se dá uma maior atenção à parte musical. Os artistas do gênero consideram que em um país tão rico musicalmente como o Brasil, o hip-hop também precisa evoluir e buscar novos caminhos e sonoridades. Essa mistura parece ser uma tônica nas sociedades latino-americanas. Países extremamente ricos culturalmente, com uma forte expressão artística popular, mas que não estão no centro do poder econômico global, e que por isso acabam sofrendo uma influência constante dos países hegemônicos, sendo bombardeados por culturas exógenas e pela cultura de massa.

Como entender o encontro do artesanato indígena com catálogos de arte de vanguarda sobre a mesa de televisão? O que buscam os pintores quando citam no mesmo quadro imagens pré-colombianas, coloniais e da indústria cultura; quando as reelaboram usando computadores e lasers? Os meios de comunicação eletrônica, que pareciam destinados a substituir a arte culta e o folclore, agora os difundem maciçamente. O rock e a música “erudita” se renovam, mesmo nas metrópoles, com melodias populares e afro-americanas. (CANCLINI, N. 1998, p. 18)

No Brasil existem diversos exemplos dessa hibridação do hip-hop, originalmente americano, ganhando contornos mais brasileiros. Um dos primeiros rappers a buscar essa

fusão foi Marcelo D2, que após o fim do grupo Planet Hemp, do qual era vocalista, enveredou-se cada vez mais pelo mundo do hip-hop. Seu primeiro CD solo, *Eu Tiro é Onda*, vem cheio de referências ao samba, e muitas faixas foram gravadas principalmente com base de sambas tradicionais. Um exemplo é a faixa *Samba de primeira*, na qual Marcelo já flertava acentuadamente com a mistura entre o samba e o hip-hop.

É hip hop que vem do Rio de Janeiro uma batida de funk e o DJ no pandeiro

HA HA

É hip hop que vem do Rio de Janeiro uma batida de funk e o DJ no pandeiro

Essa é pra você que vem do lado de lá

Tentando acabar com a nossa cultura popular

Do lado de cá sabe que não dá

por que eu tenho muito pra mim cantar

Eu não preciso de muito pra fazer meu samba

Eu sou da nova geração e minha ginga é de bamba

A batida é crua e você vai a lua e as letras mermão

vêm direto das ruas

Novas batidas recicladas eu vejo no sample

E o groupie da minha raiz eu sinto no samba

(*Samba de primeira*, Marcelo D2)

Mas com certeza o marco dessa fusão, que consolidou essa tendência e tornou o rap mais aceito nos meios de comunicação tradicionais, visto como uma expressão cultural de valor e não apenas uma cópia do rap norte-americano foi o segundo trabalho solo de D2, o aclamado álbum *À Procura da Batida Perfeita*. Suas músicas foram feitas exclusivamente com samples de samba e de músicas brasileiras. O seu resultado realmente é algo novo. Uma batida perfeita? Não sei... Mas que com certeza não pode ser mais classificada simplesmente como uma cópia do rap norte-americano. Nem como samba.

A aceitação do álbum de D2 na mídia e pelo público em geral foi imensa.

Marcelo D2 é um fenômeno. Seu último disco, *À Procura da Batida Perfeita*, é um sucesso estrondoso. O creme de la creme da crítica brasileira o colocou como um dos melhores trabalhos do ano. Músicas como *Qual É?* e *À Procura da Batida Perfeita* estouraram nas rádios. D2 recuperou o público do Planet, já que seu bom primeiro trabalho solo não foi tão badalado, e ainda conquistou de rebarba um público bem mais amplo e eclético. (KUCK, D. 2003. p. 11)

A nova batida que imprimiu às suas músicas substituiu a levada quebrada e seca do hip-hop tradicional, que importava os samples dos Estados Unidos, o que representou um ‘alívio’ aos ouvidos menos acostumados ao rap. Além do que, Marcelo D2 conseguiu que a mídia não especializada e mais associada a outros ritmos, voltasse seus olhos para o hip-hop pela primeira vez com atenção à parte musical, e não com olhar apenas sociológico.

Repare na reportagem do dia 24 de abril de 2005, do jornalista Hugo Sukman, sobre um show de D2 na praia de Copacabana e que contaria com a presença de nomes da MPB e do samba como Paulinho da Viola e Marisa Monte. O jornalista, além de recorrer a alguns clichês fáceis, a despeito de sua boa escrita, utiliza um tom que despreza levemente o hip-hop, estilo musical, na sua opinião, inferior, e que só alcançou um maior status devido à sua aproximação com o samba, estilo musical supostamente superior e mais brasileiro.

A frase é clara, direta, e tem um certo caráter histórico por ser possivelmente a primeira proferida por uma insuspeita e desinteressada autoridade da música popular brasileira a aceitar o hip-hop brasileiro, e mais especificamente o *rapper* carioca Marcelo D2, como parte integrante da chamada MPB. A pergunta do GLOBO a Paulinho da Viola foi: “Por que você, sempre tão criterioso nas escolhas artísticas, aceitou o convite de Marcelo D2 para participar do show dele?”.- Simplesmente porque não há incompatibilidade entre o que nós fazemos – respondeu

Paulinho. – O samba , como o rap, tem coisas que são muito maiores do que a gente imagina. Com todas as variantes, há um elemento rítmico muito forte, que sensibiliza as pessoas das mais variadas camadas. Mais do que discursos ou outros elementos. Ao lado, Marcelo D2 não cabe em si. Marrento como todo *rapper*, ele vem exercendo desde que lançou o disco “À procura da batida perfeita”, há dois anos, uma sábia modéstia artística de se submeter ao samba, de se deixar levar pelo samba (como um dia o coração de Paulinho pelo rio da Portela na avenida que passou em sua vida. (SUKMAN, H. 2005. p. 1)

No entanto, o que a música de D2 expõe não é essa submissão do hip-hop ao samba. O que ela evidencia é um criativo diálogo entre diversos estilos musicais, entre o moderno e o tradicional, no cenário urbano carioca, palco dessa fusão. Uma música agregadora de referências pop e tradicionais, formando uma música híbrida que não seria nem o samba tradicional e nem o hip-hop como ele costumava se apresentar no Brasil. Mas nem por isso algo pior, ou melhor, do que o samba ou o rap mais tradicional.

De opinião semelhante compartilha o jornalista Paulo Roberto Pires, que em sua coluna do site No Mínimo de 26/10/2004 assim comentou sobre o trabalho de D2.

O Acústico MTV de Marcelo D2 traz de volta a provocação de um dos melhores discos do ano passado, o premiado "À procura da batida perfeita". Limpo dos scratches e dos samples, o som que se ouve nesta versão "unplugged" ressalta ainda mais os hibridismos entre o rap e samba que têm sido a obsessão do ex-vocalista do Planet Hemp e, de muitas formas, reafirma sua importância no momento em que o samba volta a ser eivado dos valores nacionais populares que, nos anos 1960, já haviam marcado sua aproximação da classe média intelectualizada. Não fiz a pesquisa empírica mas, de memória, acho que nos últimos dois anos foram lançados, sem exagero, mais de 50 discos de samba. Pois bem: se o mundo acabar amanhã de manhã e, alguns séculos depois, arqueólogos tentarem

reconstituir nossa época, chegarão à conclusão que o samba vive, no início do século XXI, um apogeu não visto nem mesmo nas épocas de Noel Rosa ou Ataulfo Alves. Pois tirando os CDs de artistas ligados ao samba-mauriçola ou aos novos pagodeiros, rigorosamente todos os lançamentos recentes são enaltecidos, elogiados, devidamente integrados a um mesmo e quimérico movimento de "revitalização do samba". (...)O anacronismo de hoje, para o qual Marcelo D2 é o antídoto perfeito, é a tomada de uma atitude parecida, só que totalmente desconectada dos movimentos da História. É incrível, mas ainda se fala em "resistência" do samba, "pureza" e "autenticidade". Mas raramente esta mesma classe média olha para quem está produzindo samba agora, a seu lado: a exaltação é, com raras exceções, ao passado, ao eterno embrenhar-se na "pesquisa" e na defesa populista do samba como a ponta de uma espécie de cultura marginal sempre em risco de extinção - quando ela é hoje muito, mas muito próxima mesmo do mainstream. Afinal, o samba hoje resiste a quê? Defende-se de quem? (...)A "mistura de Racionais com Orquestra Tabajara", como define a letra de "Encontro com Nogueira", é irresistível. Consegue ficar num difícil equilíbrio entre os dois gêneros que cultua: aqui o hip hop não serve para "modernizar" o samba e este não está aqui simplesmente para "aclimatar" o primeiro. O que torna a síntese perfeita é exatamente o apagamento das fronteiras e não a "rendição à tradição" que se insiste em ver quando artistas pop estão fazendo o que os museólogos não conseguem: tocar pra frente um samba vivo e livre de receitas passadistas. (PIRES, P. No Mínimo. 26 de outubro de 2004)

Existem muitos outros exemplos de rappers que adotaram em muitas músicas o caminho da hibridação com o samba. Sabotage, o rapper paulista assassinado, fez algumas composições que misturavam rap com samba. Assim como os cariocas de A Filial, que fazem uma mistura bastante interessante de ritmos brasileiros com o rap, e não só o samba. Os Coletivos Instituto, de São Paulo, e Quinto Andar, do Rio, também flertam por esse

caminho. Inclusive usando uma batida funk estilo Miami bass em suas composições.

Outro rapper que levanta a bandeira de um hip-hop musicalmente abraçado é o paulista Rappin Hood, que também mantém um discurso político em suas letras. Rappin, assim como MV Bill, tem um discurso denunciador das desigualdades brasileiras em suas letras, mas se afasta da parte sonora do rap de Bill, que mantém a base americanizada. E em relação a D2, usa o mesmo recurso de mistura com o samba, mas não adota o seu discurso mais brando e de harmonia.

Seu último CD, *Sujeito Homem Volume II*, assim como o de D2, foi feito praticamente inteiro com samples de músicas nacionais. Rappin inclusive trouxe diversos artistas de gêneros diferentes, como Caetano Veloso, Zélia Duncan e Gilberto Gil para participarem de seu álbum. Samples são pedaços de outras músicas enxertados na nova música por meio de aparatos tecnológicos. Rappin preferiu trazer os artistas da MPB e fazer os samples ao vivo. Sobre esse CD, fiz uma resenha publicada no jornal *Tribuna do Brasil*, do Distrito Federal.

Cavaquinho, bateria e percussão no rap? Sim. A mistura entre o rap e o samba se mostra cada vez mais forte no movimento hip-hop brasileiro, e não apenas um modismo passageiro. O novo álbum do rapper Rappin' Hood, *Sujeito Homem II* (segundo volume de sua trilogia), aprofunda ainda mais essa fusão, que resulta numa música híbrida, nova e diferente. É Samba? Não. É rap? Não. É MPB? Também não. Mas com certeza o disco de Rappin Hood demonstra a imensa criatividade da cultura brasileira de pegar elementos estrangeiros e transformar em algo novo – a tão falada antropofagia. (KUCK, D. 2005. p C4)

Para a série de entrevistas que fiz para a monografia, Bruno Natal, Silvio Essinger e De Leve comentam:

Como vê essa tendência do hip-hop de assimilar elementos da música popular, principalmente o samba?

Bruno Natal: Embora algumas dessas assimilações tenham

resultado positivo (outras são pra gringo ver), não acredito que seja necessário absorver elementos da música popular, samba ou o que quer que seja, para ser considerado brasileiro. A questão é maior que essa. Trata-se de absorver elementos da cultura popular, ganhar uma cara própria.

De Leve: Acho uma tendencia bem legal se pensar que se cria misturando isso e deixa as pessoas menos fechadas ao rap. Dá uma qualidade mais conhecida pras pessoas, porque estas já estão acostumadas com o samba, não ficando tão estranho ao ouvido. No caso do disco do MD2 ficou muito bem feito mesmo, mas não quer dizer que qualquer um que faz rap com samba vai ficar bom, ou rap com piano, ou rap com viola.

Silvio Essinger: Toda mistura gera música melhor. e nem tudo o que é bom para os Estados Unidos é bom para o Brasil. do momento em que as pessoas começam a fazer rap em português, a miscigenação é inevitável, não adianta querer buscar uma hipotética "pureza".

Esse hibridismo de samba e rap é apenas mais uma faceta da imensa possibilidade de diálogos e realidades que o hip-hop nacional possui. O fato do rap, importado dos Estados Unidos, se misturar ao samba, brasileiro por excelência (mas também influenciado pela cultura africana- não existe arte pura), resultar num som novo e original, é uma prova da comunicação sem fronteiras que existe hoje em cenários como o Rio de Janeiro.

Mas, como já foi dito nessa monografia, a parte sonora do hip-hop não é a única coisa que lhe confere características locais. No capítulo sobre a violência como identidade, vimos como o discurso presente no hip-hop expõe realidades da sociedade brasileira, traçando uma verdadeira crônica da situação social do país e das periferias pobres. Se o mundo acabar amanhã e alguns séculos depois historiadores tentarem reconstituir nossa época, com certeza terão em letras de grupos como Racionais MCs e do rapper carioca MV Bill bastante material para suas análises..

É interessante notar que na mesma cidade, dois rappers, D2 e MV Bill, pertençam

ao mesmo estilo mas façam músicas diferentes, ambas porém refletindo características da cidade. Existe um interessante trabalho de Jeder Janotti Junior que compara a linguagem utilizada na música *Vai Vendo*, de Marcelo D2, e *Traficando Informação*, de MV Bill.

Vai Vendo, com uma batida mais suingada, misturando uma batida hip-hop com um sample de um samba-rock (olha aí outra hibridação), é uma música mais fácil e agradável ao ouvido, e fala de um Rio de Janeiro de confluências culturais, cenário urbano onde o pobre e o rico se misturam, o moderno e o tradicional se encontram.

Falei que eu vivo o pesadelo do Pop

Eu sei que o samba representa o Hip Hop

Não importa qual é a batida a levada aqui é pura técnica

Me diz qual é a tua preferida e manda

Falei que eu vivo o pesadelo do Pop

Eu sei que no Samba represento o Hip Hop

(*Vai Vendo*, Marcelo D2)

Já a música *Traficando Informação*, do rapper MV Bill, morador da Cidade de Deus, traça um panorama bastante diferente da realidade carioca. As próprias características sonoras da obra de Bill apontam para um caminho diferente do rap de D2. A música de Bill é mais seca, sua batida mais quebrada e menos suingada, aproximando-se do cantar quase declamado de muitos rappers e bandas paulistas de hip-hop. Além disso, a batida escolhida por Bill não tem nenhuma característica de brasilidade, nenhum resgate de qualquer tipo de expressão musical brasileira. Trata-se de um rap americanizado, então?

De maneira nenhuma. Basta observar as letras de Bill e a denúncia social que faz em seus versos. *Traficando Informação* funciona como um retrato duro e cru da realidade brasileira das periferias, mais especificamente da favela Cidade de Deus, localizada na Zona Oeste do Rio de Janeiro, com seu dia a dia de pobreza, tráfico de drogas e violência. Isso já basta para classificar a música como fruto de uma realidade específica brasileira.

Seja bem-vindo ao meu mundo sinistro, saiba como entrar
Droga, polícia, revólver não pode saiba como evitar
Se não acredita no que eu falo
Então vem aqui pra ver a morte de pertinho para conferir
Vai ver que a justiça aqui é feita à bala
(Traficando Informação. MV Bill)

O não uso de expressões musicais brasileiras e o discurso reto e duro de MV Bill, na verdade, funcionam como ferramentas de discurso. Além do Rio de Janeiro cartão-postal de D2, onde todas as culturas, o pobre e o rico, o moderno e o tradicional se encontram, existe uma outra cidade à margem e esquecida pelo Estado e onde não existem as formas de lazer propagadas pela mídia. Portanto, o não uso de ‘brasilidades’ na música de MV Bill é uma forma de denúncia, para frisar esse outro Brasil, que passa ao largo do mito de um país pacífico propagado pelas elites. O não uso de características brasileiras em sua música e a negação do folclore é na verdade uma maneira de retratar, ou melhor, denunciar, uma realidade específica da sociedade brasileira. Interessante, não? O hip-hop é um estilo muito mais cheio de labirintos e interpretações do que sugere a mídia que louva D2 mas se esquece dos outros tipos de rap feitos no Brasil.

Essa facilidade sonora que D2 coloca em sua música, ao contrário de MV Bill e outras bandas, como Racionais MCs, deixa o hip-hop abrazeirado e palatável aos ouvidos não acostumados ao rap tradicional.

Se Vai Vendo é uma música cosmopolita que valoriza os encontros e passagens da cultura mundializada, Traficando Informação é construída sobre outros aspectos desse mesmo processo, mesmo que nesse caso a afirmação global de um gênero musical, o rap, passe pela negação da sonoridade local como o exótico romantizado pelos cartões postais. Afinal, tanto a Lapa quanto a Cidade de Deus são partes dessa complexa paisagem sonora

configurada pelas diferentes apropriações musicais efetuadas no Rio de Janeiro, de suas desigualdades, de seus aspectos tensivos, da degradação dos encontros culturais presentes nos cenários musicais que retratam e compõem parte da cultura e comunicação contemporâneas. (JUNIOR, J. 2005. p. 14)

Esse está sendo um fenômeno bastante acentuado recentemente: a sugestão para que os rappers introduzam elementos da cultura popular em suas músicas. Note-se que a cobrança se dá por parte da elite e da mídia, já que o próprio povo, as camadas excluídas da sociedade, não dão muita pelota para esse frenesi tradicionalista da classe média e dos grandes veículos de comunicação e produzem por sua conta sua arte e suas formas de lazer. Engraçado que a elite faça uma campanha para que as classes populares deixem de fazer o que estão acostumadas, e produzam algo que resgate a música tradicional que na verdade as próprias elites julgam mais populares.

Na minha opinião, a diversidade dentro do hip-hop é o que deve prevalecer, sem nenhum tipo de som prevalecendo sobre os demais, para o bem do próprio movimento e da música brasileira. Inovações entre o rap e o samba, quando bem acertada, como a de D2, devem ser louvadas. E um outro tipo de hip-hop, mais denunciante, mais preocupado com o discurso do que com a parte musical, também deve ter seu espaço reconhecido.

Vejo que o movimento hip-hop mais preocupado com causas sociais, em ser uma voz das periferias, encontra-se numa encruzilhada. Ao mesmo tempo em que quer ser ouvido e ter espaço na mídia para expor sua obra e idéias, ele tem uma tendência a se fechar em um gueto, em não fazer concessões ao mercado, em não se misturar com a elite e com a própria sociedade de consumo que quer denunciar. Como conquistar novos fãs, agradar, ter sua música reconhecida e obter lucro com ela e ao mesmo tempo se manter totalmente fora do mainstream é um dilema para o hip-hop de cunho político, mais acentuado em São Paulo. Para a série de entrevistas que realizei para minha monografia, De Leve e Silvio Essinger comentam:

Vê alguma diferença entre o hip-hop feito no Rio e em São Paulo?

De Leve: Vejo sim, mas não vejo um melhor nem outro pior. Comecei ouvindo Racionais quando era ainda adolescente mas o que faço hoje não se parece com racionais. Tem gente aqui no Rio que faz igual ao Racionais, como tem gente em São Paulo que faz como nós. Como dizer que um lugar faz de tal jeito e outro faz de outro? O que acontece é que ambos fazem os dois jeitos, mas são conhecidos pelos seus estilos que mais se destacam.

Silvio Essinger: sempre há diferenças, tanto de sotaque quanto dos grupos estrangeiros que servem de modelo. O hip-hop do Rio parece trazer mais experiências de linguagem e um discurso menos monolítico do que o de SP. O que não quer dizer que um seja melhor que o outro - são diferentes assim como as cidades são diferentes.

É característica comum ao hip-hop usar um discurso de auto-segregação, que funciona, paradoxalmente, para colocá-lo na mídia. O hip-hop se tornou algo muito grande, que não corresponde apenas àquilo que os líderes do movimento querem que ele seja. O hip-hop está na mídia, na televisão, nos rádios e nas ruas. Essa tendência, de que falei, de se louvar uma brasilidade que seria resgatada em ritmos tradicionais como o samba, pode ser um tiro pela culatra para essa vertente mais tradicional do hip-hop, que está ligada a questões da realidade brasileira de maneira mais política e social, e menos atrelada a questões musicais e folclóricas. Acredito que essa pressão para que o rap adote traços da música tradicional brasileira em nome de um saudável abraço ao gênero, o que ocorre naturalmente, pois esse estilo do hip-hop é de mais fácil penetração e consumo, pode, no entanto, desfocar o discurso ligado a questões mais políticas que uma parte do hip-hop se propõe. No entanto, como manter um discurso de denúncia e de crítica à mídia e ao mesmo tempo almejar o sucesso?

Uma matéria recente da revista Bizz trás um pouco desse dilema por que passa o hip-hop.

“Quem acha que não deve fazer dinheiro com o rap, que ele deve ser só para o gueto, vai virar dinossauro”, prevê Cabal. “Até pouco tempo, o rap era estereotipado como música de ladrão e não tinha identificação com a classe média alta. Espero que essa nova etapa seja o começo de um mercado que vá gerar muitas oportunidades”. Cabal torce por uma realidade semelhante à do rock nacional dos anos 80, “quando a cada hora surgia alguém novo”. Mas é ciente da problemática em assumir uma postura “profissão rapper” diante das idiossincrasias do chamado rap nacional, cuja maior referência ainda são os Racionais MCs e sua rejeição à mídia. “Eles adotaram uma postura corajosa e única que muitos também acharam capazes de manter. Isso atrasou o rap no Brasil” (MARSIGLIA, L. 2005. p. 39)

De um lado nós temos essa evidência nos meios de comunicação do rap mais miscigenado com o samba e ritmos populares, que atrai a mídia e o público mais leigo ao hip-hop, o que de certa maneira interfere no conceito de uma música-discurso que parte do movimento entende como missão do estilo. Por outro, temos o próprio crescimento do gênero, o aumento do seu consumo, a maior vendagem de discos e o fato de ter alcançado as classes média e rica e as casas noturnas, o que acaba sendo um dilema para o hip-hop, já que ele ao mesmo tempo que quer ser ouvido como denunciador da miséria, quer permanecer, como afirma Cabal, no gueto.

E contribuiu muito para esse crescimento do rap nacional um surto do hip-hop americano nas casas noturnas e nas rádios brasileiras. O rap, mais precisamente nomes do gangsta rap americano e sua estética de ostentação, “sou durão e tenho muitas gatas”, tornou-se a música da ‘night’, ou da balada, por excelência. Repare na ironia: um rap mais abasileirado em sua sonoridade faz com que a parte musical e não mais o discurso seja o enfoque principal do hip-hop. Ao mesmo tempo em que o crescimento do rap americano nas rádios, televisões e casas noturnas também faz com que o hip-hop brasileiro se veja dilema auto-segregação versus sucesso, reconhecimento e retorno financeiro.

Mais um exemplo dos múltiplos caminhos que tomam os estilos musicais pelo

mundo: no princípio do hip-hop, as bandas americanas influenciaram camadas pobres da periferia a copiar seu estilo e o adaptar à sua realidade, o que resultou em uma música de cunho político. Mais tarde, o mesmo hip-hop invade maciçamente o Brasil, ameaçando o corolário do movimento hip-hop, constituído alguns anos antes por influência desse mesmo rap.

Já no funk, esse dilema não se faz presente, pois o movimento não tem posturas de ação definidas, sendo mais espontâneo. Seus artistas almejam o sucesso. Se ele estiver em evidência, tanto melhor. Mas se não, os MCs, DJs e milhares de seguidores continuarão a produzir e consumir o estilo. Poucos momentos antes de escrever essas linhas, dia vinte e um de novembro de 2005, uma segunda feira, dezenas de funkeiros estavam no programa Super Pop, apresentado por Luciana Gimenez, na Rede TV. As atuações dos funkeiros se sucediam uma a uma sem intervalo para os quadros típicos do programa, cantores de cabelos alourados exaltavam seus dotes na cama, cantoras de vozes esganiçadas por sua vez afirmavam ora a superioridade do sexo feminino ora sua condição submissa e de quase escrava sexual – tudo isso com dezenas de dançarinos no palco e muitas mulheres rebolando, de top e calças apertadas e cós baixo. Com certeza não havia ali os mesmos pruridos políticos do movimento hip-hop. Uma cena bem diferente de uma apresentação de rap.

6. O funk e o hip-hop reelaborados

Antes de citar exemplos de reelaboração do funk carioca e do hip-hop, vale comentar um exemplo de música produzida no Brasil que passou um processo de hibridação cultural semelhante aos dos dois gêneros. Trata-se do manguê beat, movimento surgido nas periferias de Recife durante a década de 1990. Esse movimento trouxe em seu bojo características da cultura popular do Recife e de Pernambuco, mais notadamente o maracatu e ao mesmo tempo é influenciado pela cultura pop, principalmente o rock com suas guitarras elétricas. Bandas como Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S. A. passaram a produzir uma música nova e totalmente diferente da que já tinha sido feita até

então em termos de música pop no Brasil. A junção do rock com os tambores do maracatu foi um exemplo claro da hibridação cultural que existe na cultura musical brasileira entre elementos populares e referências globais. Mais um exemplo do antropofagismo cultural que conhecemos, que reelabora o global a partir de características locais.

Nos trabalhos das bandas de mangubeat/manguebit (mesmo aquelas que rejeitam o rótulo, eventualmente) está presente tanto a rearticulação da tradição (através de ritmos populares de Pernambuco e alusões ao folclore da região), como a preocupação com as últimas tendências da cultura *pop* mundial. Recuperando o ele perdido (e uma certa independência vital e muitas vezes franca oposição) em relação ao tropicalismo, Chix Science & Nação Zumbi, por exemplo, em *Da Lama ao Caos* mistura ritmos brasileiros como o maracatu, a ciranda ou o côco com o samba, com música eletrônica, *hip-hop* e *rock*. (PRYSTHON, A. 2005. p. 11)

Como defendo nessa monografia, o funk e o hip-hop tornaram-se ritmos musicais que dialogam com várias fronteiras ao mesmo tempo, se expandindo o tempo todo, territorializando e desterritorializando. O funk carioca, por exemplo, chegou a influenciar músicos de outros estilos. A banda de carioca Funk Fuckers, que existiu nos anos 90, usava em suas músicas os famosos pancadões do funk originados do Miami bass. Isso misturado às outras influências da banda, como o rock. Outro exemplo do alcance do funk carioca foi sua influência em bandas de rock gaúchas. O De Falla usava a batida carioca em suas músicas assim como o Comunidade Nin Jitsu. Como característica da música contemporânea produzida no Brasil, tornou-se difícil para os lojistas organizarem os artistas e bandas em suas estantes.

Essa hibridação do moderno com o popular, de expressões musicais brasileiras com estilos musicais mais modernos e ancorados na tecnologia pode ser encontrada em várias vertentes da música brasileira atual.

Tornou-se muito comum a versão remixada de estilos da bossa nova ou de compositores bastante identificados com a cultura nacional, como Jorge Ben Jor. Pega-se a melodia de uma bossa nova e se coloca uma batida eletrônica. Existem vários exemplos de músicos que estão explorando esse caminho: mais um exemplo da riqueza da música brasileira e de como ela pode se aliar à tecnologia e à cultura pop para se tornar mais diversificada. Os DJs de *drum n' bass*, ritmo eletrônico criado na Grã-Bretanha e que foi uma espécie de resposta inglesa ao hip-hop americano, Mark e Patife, são exemplos de artistas que transformam músicas conhecidas do Brasil em um novo ritmo. Temos também o exemplo de Fernanda Porto e do grupo Bossacucanova, liderado pelo DJ Marcelinho da Lua, que é mais um exemplo de DJ bastante influenciado por ritmos eletrônicos como o *drum n' bass* e o dub tanto como pela música popular brasileira.

Recentemente, foi lançado o disco duplo *Alteradores de Estado* em Mauritsstadt Dub, no qual o lado um são músicas de artistas ícones de Pernambuco, como Mestre Salustiano e Lia de Itamaracá, e o lado dois versões eletrônicas dessas mesmas músicas produzidas por brasileiros e também estrangeiros, como Instituto, Mamelo Sound System e DJ Dolores, que tem um reconhecido trabalho baseado na mistura de ritmos pernambucanos com eletrônica. Prova de que as fronteiras da música são cada vez mais indefinidas, como venho tentando demonstrar em toda a minha monografia. No encarte do CD tem um interessante texto de Rodrigo Brandão, do grupo Mamelo Sound System, que participa do álbum:

Toda vez que a palavra DUB é pronunciada, a grande maioria já pensa na música de Jah, o todo poderoso do reggae responsável pela valorização do ritmo em detrimento do solo. Essa não é uma visão errônea de forma alguma, no entanto o conceito do dub é mais abrangente: trata-se na verdade de um *modus operandi*, uma série de técnicas e ferramentas que consiste basicamente na arte de ressaltar as frequências graves e adicionar texturas + efeitos (como delay, eco e reverb) a uma faixa previamente gravada. Tudo isso com uma única finalidade: otimizar a psicodelia e levar o ouvinte a outros patamares de percepção de um mesmo som. Exemplo polpudo desse dub-fora-do-reggae, MAURITSSTADT traz toda a

chapação jamaicana pra realidade de alguns dos mais importantes pilares da música de raiz pernambucana.

Ou seja, temos o dub, que foi uma música criada pelos negros jamaicanos com a tecnologia que vinha da Inglaterra, como já foi dito aqui, misturado com música popular de Pernambuco e de artistas brasileiros modernos.

Agora voltando ao tema da reelaboração do funk, cabe citar aqui a busca de artistas estrangeiros pelo ritmo carioca, fenômeno que ficou bastante em evidência com a última edição do festival de música Tim Festival, realizado no Rio de Janeiro em outubro de 2005. Isso porque se apresentaram no evento o DJ americano Diplo e a cantora M.I.A., que por acaso também são namorados, pelo menos até o dia em que escrevi essas linhas. Diplo se diz influenciado pelo funk carioca, e em seu CD Florida, uma de suas músicas conta com a participação do grupo de funk As Panteras. Em seu set musical do Tim Festival, Diplo levantou o público presente tocando muitos pancadões. Já a anglo-cingalesa M.I.A, em seu álbum Arular, tem uma faixa com a batida funk retirada de uma música de Daise Tigrona, que foi inclusive produzida por DJ Marlboro.

O funk carioca, portanto, começou a influenciar artistas estrangeiros, que vêm no gênero fonte de inspiração para o seu trabalho, como muito já aconteceu na música brasileira, com na bossa nova, por exemplo. O funk, portanto, chegou ao ponto de influenciar artistas estrangeiros como se fosse música popular/tradicional do Brasil, ou seja, já totalmente modificada daquela música importada dos negros afro-americanos. Interessante que os próprios americanos e ingleses, que influenciaram o som produzido no Brasil, são influenciados pelo estilo reprocessado a partir de sua própria música.

Mais uma vez o mundo se curva diante do Brasil. Bem, se curva e sacode o popozão. A badalada *cachorra* anglo-cingalesa M.I.A. afinal tem seu álbum de estréia lançado pela Sum Records na pátria do funk carioca. O sensual, hipnótico e familiar “Arular” chega aqui com quatro meses de atraso em relação à Inglaterra, mas ainda a tempo de preparar o terreno e as cinturas para os seus dois shows no TIM Festival, nos próximos dias 22 (no MAM, no Rio de Janeiro) e 23 de outubro (no Arena Skol Anhembi, em São Paulo). Reduzir M.I.A. – pronuncia-se “Maia”, como seu prenome, e remete

a *missing in action* (desaparecido em combate) – a reprocessadora de um funk já reprocessado nos morros do Rio é, por mais que o ufanismo ruja, considerar apenas parte da sua música. “Arular” é muito mais que um CD chupado dos bailes cariocas, em que pese a importância da faixa “Bucky done gun”, pancadão para Tati Quebra-Barraco alguma pôr defeito. A propósito, a edição nacional dá o devido crédito a Dayse Tigrone, pelo *sampler* da música “Injeção”, produzida pelo DJ Marlboro. (DAPIEVE, A. No Mínimo. 14 de outubro de 2005)

Fenômeno semelhante acontece com o afrobeat, que foi um estilo musical criado na Nigéria na década de 70 e que mistura o funk norte-americano, o jazz e ritmos africanos. Só que como já vimos, o próprio funk foi influenciado por sonoridades africanas. O jornalista Bruno Natal comenta em entrevista:

O funk foi um movimento musical originalmente norte-americano. Influenciou a cultura negra dos subúrbios do Rio e passou por transformações. Hoje em dia, parece que existe um movimento contrário de artistas gringos vindo buscar

Bruno Natal: É um caminho natural. Veja o afrobeat, por exemplo. A influência dos ritmos africanos foi crucial para o nascimento do funk. Tempo depois, o funk, entupido de elementos africanos, voltou para a África. Na Nigéria esse som foi novamente reprocessado por nomes como Felá Kui, gerando o afrobeat, ou seja, africanos criando em cima de algo que foi criado com base na cultura deles! A mesma coisa está acontecendo com o funk do Rio agora, influenciando artistas americanos como Diplo ou singaleses como a M.I.A. O funk brasileiro ainda é um movimento muito novo, não tem 20 anos. Só agora começa a atingir sua maturidade e talvez por isso estejamos vendo artistas estrangeiros interessados no que acontece aqui. Ouvi outra coisa interessante a esse respeito em uma entrevista com o DJ Marlboro. Para ele, como o Brasil é um

país mundialmente conhecido pela sua música, desde do estouro da música eletrônica os estrangeiros estão esperando o que vai sair daqui desse formato. As misturas de drum n bass e bossa nova foram as primeiras a chamar atenção, mas ainda assim, como disse Marlboro, “era o passado da música brasileira com o presente”. Já com o funk não, é totalmente diferente de tudo que eles já tenham ouvido, até mesmo do seminal Miami Bass.

Outro exemplo interessante de reprocessamento é o que faz a juventude carioca com o hip-hop. Como já foi dito anteriormente, o rap americano, principalmente a sua vertente gansta, passou a ser consumido maciçamente pelos jovens, chegando por meio da MTV, rádios ou internet. Muitas casas noturnas do Rio de Janeiro têm o hip-hop como seu prato principal.

E essa juventude carioca da Zona Sul começou a reprocessar essa influência segundo os seus próprios signos, que são bem diversos daqueles dos jovens pobres da periferia de São Paulo.

Tornou-se muito comum a proliferação de MCs pela Zona Sul carioca. Só que ao invés de cantar as agruras de uma sociedade desigual, o rap Zona Sul fala do dia a dia de seus jovens, mais preocupados com noitadas, praia e mulheres. Interessante notar que esses jovens usam gírias típicas do gangsta rap americano em seu dia a dia, como thug, pimp e biatche, mas inseridos numa crônica debochada que narra o estilo de vida de jovens cariocas da Zona Sul. Um exemplo desses MCs são Fox e Mãe, Rodrigo Raposo e Vitor Neves, respectivamente, que fazem curso de Economia e Comunicação na Pontifícia Universidade Católica (PUC), instituição privada de ensino. Os dois formam a dupla Prexeca Bangers, que faz bastante sucesso no público jovem da Zona Sul, principalmente entre o público escolar. Eis uma letra dos dois:

Esse é um típico dia na vida de um playsson, solta!

De manhã ir com os amigos pegar onda

Mais tarde é ir no bronze em direção à stronda (sic)

*No mar são duas horas e meia
Hoje eu ainda vou sair
Dois e cinquenta no bolso
Cheio de areia
Quando eu paro pra tomar um açaí
No mar ou na cama é o bonde da broca
Fura as ondas e ar (sic) mulé, no mar e na toca
Pode ser caído, mas sempre rola
Dropar os barros e surfar as marolas
(...)
Bebendo até tarde na casa do parceiro
Já tá de madrugada tá bonito tá maneiro
A gente sabe que na night vai entrar pelo lado
Então enche o meu copo que o pré-night é sagrado
(Diário de um Playsson, Prexeca Bangers)*

Ora, não se trata de mais uma criativa reinterpretação do hip-hop importado dos Estados Unidos?

6. Conclusão

Vimos ao longo de todo esse trabalho exemplos de como os jovens que aderem ao hip-hop e ao funk são influenciados pela cultura global, ao mesmo tempo em que estabelecem um diálogo entre a cultura pop e local. Isso demonstra que os grupos que reinterpretam o funk e o hip-hop americanos podem ser considerados como coletividades que pertencem a uma comunidade ligada por diferentes tipos de laços. Existe aí uma tensão entre a cultura de massa global, que chega a todo instante em países em desenvolvimento como o Brasil, e suas tradições locais, que vão determinar como a cultura pop vai ser reformulada, como vimos nos muitos exemplos e na história dos dois estilos no Brasil.

Trabalhei a globalização como algo inevitável, que atinge todos os lugares do

mundo de formas diferentes, e como se dá esse processo no Brasil. No caso do funk e do hip-hop, de forma criativa, com a juventude reelaborando os ícones da cultura global.

No caso do funk, ele foi inserido em um contexto social específico, com características próprias, que passaram a coexistir e a transformar a cultura norte-americana. Vimos como o movimento se desenvolveu no Brasil, criando uma cultura própria. A música original que veio dos Estados Unidos foi bastante reformulada e ganhou novos contornos, se distanciando de sua matriz. A tal ponto que ele fosse novamente reprocessamento, só que dessa vez pelo próprio país que influenciou o funk brasileiro originalmente.

No hip-hop, também houve essa transformação do global e a sua reformulação a partir de especificidades locais. O hip-hop americano penetrando na realidade brasileira e sendo reconstruído em um novo estilo que se tornou uma crônica da realidade sócio-econômica brasileira. E também o hip-hop mais malandro, de letras irônicas e bem humoradas, ligadas a uma tradição mais carnavalesca da realidade brasileira. O atual estágio do gênero, no qual muitos rappers buscam uma hibridação do estilo com ritmos tradicionais do Brasil também é exemplo claro desse jogo entre as tradições populares e a cultura global.

A questão da identidade no mundo moderno é algo bastante complexo. E particularmente tensa e revolucionária em países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento, que possuem cultura própria, mas são massacrados ao mesmo tempo pela globalização, que nos chega gradativamente. Para Canclini, um centro identitário unificador é ilusório, já que à medida que as representações culturais se multiplicam, somos representados por uma gama de identidades mutantes e possíveis.

Não existe mais uma identidade ligada à nação, nem somos meramente cópias de uma cultura externa, mas nos construímos de maneira transterritorial conforme as configurações e influências culturais que nos rodeiam.

Pode-se dizer que passam a existir identidades localizadas. Já que não é mais tão clara a ideia de nação. Cada comunidade constrói sua cultura a partir de especificidades próprias, sob influência global e a estrutura de suas relações sociais e culturais locais.

A cultura massiva não tem força para apagar as heterogeneidades locais. Os próprios meios de comunicação desempenham um papel dicotômico. Divulgam a cultura pop, mas

ao mesmo tempo mostram fenômenos locais, como o funk ou a música tradicional do interior da Paraíba, por exemplo.

“O desenvolvimento moderno não suprime a cultura popular tradicional: as culturas tradicionais desenvolvem-se transformado-se”, afirma Canclini.

Ou seja, o funk e o hip-hop assumem no Brasil uma série de matizes, caminhos, riquezas, diferenças e hibridações culturais que espero ter conseguido abordar ao longo de minha monografia.

ANEXOS

Segue série de matérias que fiz sobre a temática funk ou hip-hop para publicações nacionais.

TRIBUNA DO BRASIL – matéria publicada em 5 de maio de 2005

Rappin Hood mistura samba, rap e MPB

Cavaquinho, bateria e percussão no rap? Sim. A mistura entre o rap e o samba se mostra cada vez mais forte no movimento hip-hop brasileiro, e não apenas um modismo passageiro. O novo álbum do rapper Rappin' Hood, *Sujeito Homem II* (segundo volume de sua trilogia), aprofunda ainda mais essa fusão, que resulta numa música híbrida, nova e diferente. É Samba? Não. É rap? Não. É MPB? Também não. Mas com certeza o disco de Rappin' Hood demonstra a imensa criatividade da cultura brasileira de pegar elementos estrangeiros e transformar em algo novo – a tão falada antropofagia.

Em *Sujeito Homem 2*, Hood optou por, ao invés de apenas inserir os "samples" (técnica comum do hip-hop que consiste em enxertar pedaços de outras canções em uma música nova), em trazer artistas da MPB para participarem do seu disco, gravando junto com ele as músicas. É o caso, por exemplo, de Caetano Veloso, que canta *Odara* na faixa *Rap do Bom Parte II*, de Jair Rodrigues, que participa com *Disparada de Disparada Rap*, de Zélia Duncan, que canta *Preciso me Encontrar*, do mestre do samba carioca Candeia, na faixa *Zé Brasileiro*, e, na melhor das participações, Gilberto Gil, que interpreta *Andar com Fé* na música *Axé*.

Funciona? Sim, é interessante. Mas um pouco cansativo. Os "samples" são muito longos, e as melhores músicas do álbum são aquelas em que não há a participação de nenhum astro da MPB, com o bom sambarap *Dia de Desfile II* – que tem um divertido cavaquinho ao fundo, e talvez a melhor fusão do disco, a música *Rap Som da Paz*, que usa apenas pequenos trechos de *Tem mais Samba*, de Chico Buarque. Casou bem.

Rappin'n Hood também não foge de um discurso praticamente monotemático ao

longo das faixas. Fala das injustiças sociais, da miséria, exalta a ‘negritude’ e também abusa de alguns clichês. Faz parte do movimento hip-hop, está certo, mas pode cansar, e o tiro, ou melhor, o discurso, sair pela culatra.

Uma das qualidades de Sujeito Homem II é mostrar que o rap pode fugir do tradicional um DJ e um rapper. Faixas como Us Guerreiro e Tudo que Eu Preciso, ao mesmo tempo que têm uma boa batida, ganharam um forte aditivo: um bom groove de baixo e bateria. Há inclusive as participações do baixista e do baterista da banda de soul-funk americana Living Colour, que dão uma canja em duas faixas do CD.

Sujeito Homem II é um bom álbum. Mas a fusão entre o rap e o samba não funciona bem em algumas faixas. Numa pista de hip-hop, pra levantar a galera, seriam uma ducha de água fria. E numa roda de samba de talibambas, vistas com maus olhos. No entanto, faixas com um rap mais tradicional e que acertam a mão nessa nova mistura, mostram que o batidão ainda é que há de melhor no hip-hop.

TRIBUNA DO BRASIL – matéria publicada em 27 de maio de novembro de 2005

Pancadão nas caixas de som

No livro batidão: uma história do funk, o jornalista Silvio Essinger conta a história do movimento que, a partir da periferia do Rio de Janeiro, tomou conta do resto do Brasil.

Não faz muito tempo, Brasília recebeu a presença da musa do funk Tati Quebra-Barraco. As centenas de jovens de todas as tribos que se reuniram para assistir a apresentação da funkeira nascida na Cidade de Deus, favela do Rio de Janeiro, provaram que o ritmo carioca ultrapassou a fronteira dos subúrbios cariocas e a música de Tati, cheia de graves pesados e letras pornográficas, fez o coração do Brasil bombar sob um novo e frenético ritmo: o pancadão.

Mas essa história não vem de hoje. E para quem quiser conhecer um pouco mais da formação desse gênero musical, como ele se tornou a principal forma de lazer de milhões de jovens pobres das periferias do Rio de Janeiro e como cresceu ao ponto de conquistar

também a grande mídia e outros estados do Brasil, a leitura do livro *Batidão: uma história do funk*, do jornalista Silvio Essinger, é excelente pedida.

Ótima leitura tanto para quem gosta de funk, e quer aprender mais sobre seus artistas, tanto quanto para quem não gosta do ritmo, mas tem a sensibilidade e o desejo de conhecer por que no Brasil marcado por uma profunda fissura social que exclui a maior parte da população da cultura consumida pela elite, o funk se tornou, formado à margem dos grandes veículos de comunicação, o ritmo das camadas segregadas da sociedade.

Todo o gênero musical tem sua história e seus antepassados. Os apreciadores do rock de hoje em dia, por exemplo, vão buscar suas referências em Beatles, Jimi Hendrix, Ramones e no blues (o nascedouro de toda a música negra e pop americana). Os cultuadores do reggae, inspiram-se em mestres como Bob Marley e Burning Spear. Com o funk, não é diferente. O som de Tati que ecoou em Brasília agitando a massa candanga e balançando os popozões de nossas tchutchucas, também tem sua pré-história. E ela remete ao blues (olha ele aí de novo), e sua derivação para o rhythm`n`blues, o soul, e, enfim, o funk, de Isaac Hayes, George Clinton e o seu ícone maior, James Brown.

Esses caras, na década de 70, influenciaram incrivelmente a população negra do Rio de Janeiro. Sociólogos como Hermano Vianna sugerem que desde aquele período não era mais o samba a verdadeira música popular da Cidade Maravilhosa, e sim, o funk. É nessa época que começam a surgir as equipes de som (Soul Grand Prix, Black Power, Furacão 2000) que animam o local onde os adoradores do estilo se reúnem, os bailes. Dessa época remonta também a gênese dos primeiros artistas brasileiros do gênero, como o DJ Mister Funky Santos e o cantor Gérson King Combo.

A leitura de *Batidão* passeia pelo desenvolvimento do gênero e acompanha sua evolução sonora e a história de seus artistas. Vemos como esse funk antigo, influenciado pelo Estados Unidos, dá lugar a uma música nova, mais brasileira. Aprendemos como o hoje conhecido DJ Marlboro conseguiu produzir, a partir do início dos anos 90, novos artistas funks vindo diretamente das periferias.

Silvio Essinger traz à baila a primeira grande explosão do funk, em meados dos anos 90, quando pela primeira vez o ritmo ultrapassou os limites do Rio de Janeiro, chegando inclusive a embalar, ao som de Cidinho e Doca (do Rap da Felicidade, “mas eu só quero é ser feliz, andar tranquilamente na favela onde eu nasci”), e William e Duda (do Rap do

Borel), dezenas de festas e eventos candangos. Depois, o funk entraria numa espécie de esquecimento, mas sempre se mantendo, a despeito de estar em evidência na mídia ou não, como a principal forma de lazer da população pobre carioca.

Por fim, temos também um perfil dos nomes que hoje em dia voltaram às rádios e programas de televisão, como Tati Quebra-Barraco e o Bonde do Tigrão. Batidão: uma história do funk, é um livro atraente, que conta a história de uma importante faceta da sociedade brasileira, com toda a sua história de glórias, desgraças, alegria e miséria.

TRIBUNA DO BRASIL – Matéria publica em 13 de junho de 2005

Música popular de Pernambuco em versões eletrônicas

“Quatro séculos de modas e costumes / O moderno e o tradicional / Negros, brancos índios/ Eis a miscigenação/”. Esse é um pequeno trecho de Quatro Séculos de Modas e Costumes, segundo samba enredo composto por Martinho da Vila para a escola de samba carioca Vila Isabel, em 1969.

Trinta e seis anos depois, seus refrões são uma perfeita vinheta para o recém lançado álbum Alteradores de Estado em: Mauritsstadt Dub, CD duplo que traz no disco um a música popular de Pernambuco, e no segundo, suas versões remixadas.

No tradicional, temos o coco de roda de Zé Neguinho e Dona Cila, a embolada de Caju e Castanha, Banda de Pífanos, a ciranda de Lia de Itamaracá e o forró de Mestre Salustiano. Além das toadas típicas do teatro de rua da Zona da Mata de Pernambuco, cantorias, maracatu e folgedos. E uma faixa com o percussionista Naná Vasconcelos. Uma viagem-aula musical pelo tradicionais ritmos da região.

No moderno, temos o dub, ritmo musical criado na Jamaica e que consiste em adicionar texturas eletrônicas à versão original –carregado de pesados baixos e efeitos sonoros hipnotizantes. Grupos, DJs e músicos como Mamelo Sound System, Instituto, Fred Zero Quatro, Berna e Kassin e DJ Dolores, transformaram pilares da música popular pernambucana em um novo e psicodélico som. Bom pra ouvir apreciando um deslumbrante pôr do sol do Planalto Central ou em uma festa do Confronto Sound System, coletivo de

DJs de Brasília que está começando a trazer para a capital federal um pouco dessa diversificada cena musical com influências jamaicanas.

“Mauritsstadt Dub traz toda a chapação jamaicana pra realidade de alguns dos mais importantes pilares da música de raiz pernambucana”, afirma Rodrigo Brandão, do Mamelô Sound System, no encarte do CD. Como se a profecia de Bob Marley se concretizasse: o moderno e o tradicional enfim caminham juntos, e as velhas e novas gerações deixam então de guerrear para dançarem e promoverem à paz. Usando uma expressão jamaicana que significa contentamento e felicidade: Irie Us!

CIÊNCIA HOJE ON LINE – Matéria publicada em 14 de junho de 2005

Estação favela: batidão à margem da grande mídia

Livro de jornalista conta um pouco da história do funk carioca e a trajetória de seus protagonistas

Todo fim de semana a cena se repete: um som carregado no baixo – o chamado *batidão* – reverbera nas caixas de som de clubes e quadras de escolas de samba localizadas em favelas e bairros pobres do Rio de Janeiro, contagiando uma massa negra a dançar e se esquecer das agruras cotidianas. Eis o funk carioca: ritmo que cresceu espontaneamente, sem dar a mínima para os mecanismos tradicionais da indústria cultural e à margem dos grandes veículos de comunicação.

Diversos acadêmicos já se debruçaram sobre o estudo do funk. Muitos são os motivos. Ele é a principal forma de lazer de milhares de jovens excluídos do Rio de Janeiro – maneira pela qual uma população desamparada de ações eficientes do Estado encontrou para se ressocializar. Além disso, representa mais um exemplo do tão falado antropofagismo cultural brasileiro: jovens que tomaram emprestado influências da música pop e criaram algo novo e popular.

Batidão: uma história do funk, do jornalista Silvio Essinger, traz mais um pouco de

luz a esse fenômeno carioca, atendo-se mais a sua evolução musical e à história dos seus artistas. O livro retorna até a década de 1970, no começo dos bailes, época que o funk norte-americano influenciou uma série de DJs cariocas. Silvio cita reportagem do *Jornal do Brasil* de 1976, da jornalista Lena Frias, para explicar o fenômeno: “uma cidade de cultura própria desenvolve-se dentro do Rio”.

No início dos anos 1980, o funk carioca adota uma batida musical retirada de um outro estilo musical afro-americano, o hip-hop. A partir de então, o que vemos é um abrasileiramento cada vez maior do ritmo. Artistas da favela começam a cantar junto às bases criadas por DJ Marlboro, criando a figura do MC (Mestre de Cerimônias). As letras refletem todo o cotidiano de violência, desigualdade, sexo, romantismo e diversão dos jovens da periferia.

Silvio também conta a história feliz de artistas como Tati Quebra-Barraco, Bonde do Tigrão e Latino, que alcançaram grande repercussão fora do universo do funk, e outras nem tanto, como de Suel, jovem MC morto com cinco tiros. Relata os períodos em que o funk se tornou modismo entre as elites e os momentos em que foi estigmatizado por causa das letras violentas ou dos bailes de corredor. Nesse momento, “a música era realmente o de menos – as galeras se encontravam mesmo para se estapear por seu território”.

Batidão: uma história do funk, tem um texto agradável, bem apurado e cheio de boas histórias. O livro não se propõe investigar os fatores sociológicos que possibilitaram o surgimento desse fenômeno, mas traça uma cuidadosa genealogia de alguns de seus principais protagonistas. Falta-lhe apenas um índice remissivo e mapas para auxiliar o leitor a se achar na explosiva e dançante arquitetura dos morros cariocas.

TRIBUNA DO BRASIL – Matéria publicada em 31 de junho de 2005

Jamaica em alto e bom som.

Quem pensa que reggae está ligado somente a Bob Marley e Peter Tosh não conhece o conceito de sound system. Festa na Vila do Tênis, hoje, é boa oportunidade de descobrir a cultura sonora jamaicana

Equipes de som bombando músicas que fazem dançar o mais duro dos esqueletos. Pensou em um baile funk? Errou. Trata-se de um sound system, cultura criada na Jamaica, onde os rastas locais levavam para às ruas em gigantes caixas de som a produção sonora da ilha.

Nesta sexta-feira, mais uma vez, é isso que os brasilienses poderão conferir na Vila do Tênis, a partir das 22 horas: um baile comandado pelo pessoal do Confronto Sound System, que traz seu arsenal sonoro com muito ragga, dancehall, dub e reggae.

O Confronto surgiu em Brasília em setembro de 2004, quando um grupo que curtiava ou atacava de DJs em festas com música jamaicana que rolavam pela cidade, como às do Dulcina, produzidas pela batalhadora do underground Jenny Choe, resolveu se unir para produzir suas próprias festas. Sua gênese foi informal: muito chope e sonhos consumidos no boteco Beirute.

O primeiro baile do Confronto, que conta hoje com 11 integrantes, foi um churranga na casa de um dos componentes do grupo. Um dos membros do Confronto, Alexandre Fishgold, explica que o objetivo "sempre foi fazer festas de dia e gratuitas. Bem no espírito jamaicano." As festas pagas, como as do Vila do Tênis, servem para financiar os sound systems gratuitos e ao ar livre. Já ocorreram dois, um em dezembro de 2004, na Praça do Povo, e outra no Carnaval, na Praça das Fontes.

Tradição jamaicana

O Confronto conta hoje com seis selectahs (é assim que os DJ's são chamados na Jamaica), como El Roquer e a dupla Luna vs. Jetson. O resto do crew cuida da parte visual --as festas do grupo também tem a projeção de vídeos.

O som que o coletivo toca em suas festas é muito parecido com os dos sound systems atuais da Jamaica. "Tocamos muito ragga/dancehall, pra botar a galera pra dançar e as mulheres pra rebolar", conta Alexandre.

Os sound systems jamaicanos existem desde a década de 40. Dessa época, ainda existem SS como o Stone Love, um dos mais famosos. No início, os estilos que predominavam eram o ska, o rocky steady e o reggae. Hoje em dia, o que os jamaicanos

mais curtem ouvir são o ragga e o dancehall, de SS como o Passa Passa e Black Scorpio.

O ragga/dancehall é uma versão mais acelerada e dançante do reggae, com uma base eletrônica semelhante à do hip-hop e os vocais característicos dos toasters (os MC's jamaicanos).

Uma das peculiaridades da música jamaicana é que os produtores criam os riddims, que são a parte instrumental das músicas e depois os MC's utilizam essas bases eletrônicas e colocam seus vocais. Uma característica marcante do Confronto é tocar o mesmo riddim com suas várias versões. "Botamos um riddim dançante e nervoso", conta Alexandre.

Em busca do eco perdido

A influência da música Jamaicana na música contemporânea é imensa. O jornalista Bruno Natal, que mantém o site www.gardenal.org/urbe, explica que "os engenheiros de som jamaicanos foram os primeiros a utilizar a mesa de som como um instrumento, desconstruindo e reconstruindo faixas pré-gravadas, aplicando efeitos, inventando técnicas e criando nesse processo não somente novas músicas, como também um novo gênero: o dub".

Essas experimentações sonoras foram a base da música eletrônica feita hoje em dia, do drum'n bass ao hip-hop. Para trazer ao público um pouco mais dessa criatividade jamaicana que ultrapassou as fronteiras da ilha, Bruno produziu e dirigiu o filme Dub Echoes (www.dubechoes.com), que já passou pelas fases de entrevistas na Jamaica, Estados Unidos e Inglaterra e agora está em fase de edição. Um projeto totalmente independente que só contou com o apoio da American Airlines. O objetivo é vendê-lo para a TV, produzir um DVD e apresentá-lo em festivais.

Nomes-chaves da música jamaicana e da cena eletrônica como Sly Dubar, U-roy, Lee Perry, King Jammy, Thievery Corporation, Scientist, Mad Professor e a Asian Dub Foundation estão no elenco. Para quem achava que o reggae e Jamaica era só Bob Marley e Peter Tosh...

Parcerias de peso no novo cd de Toots and the Maytals

No caldo de larva musical que era a Jamaica no começo dos anos 60, encontram-se uma variedade de estilos que vão desde o mento (ritmo local), jazz, blues, rithym'n' blues , gospel e ritmos caribenhos. E, mais tarde, o ska, o rocky steady e o reggae. Nessa mistura, encandescceu Nethaniel Hibbert, mais conhecido como Toots, e que viria a se tornar um dos principais alicerces da música jamaicana.

Jamaica não é só reggae. E Bob Marley não é seu criador. A riqueza musical da terceira maior ilha do Caribe é enorme. E Toots Hibbert é exemplo vivo desse tesouro. Nascido no interior de uma Jamaica rural e perdida no tempo, Toots cresceu cantando em igrejas, o que lhe deu uma forte veia soul. Em meados dos anos 60, Toots foi para Kingstown, e com Raleigh Gordon e Jerry Matthias, formou o grupo The Maytals. Uma homenagem a sua cidade natal, Maypen.

A história do grupo confunde-se com a do reggae. Toots and the Maytals atravessaram a transformação do ska, mais acelerado, para o rocky steady, um pouco mais lento, até o reggae, que é a música acachapante e fortalecida de baixos vigorosos que conhecemos.

O novo trabalho de Toots, mais uma vez acompanhado por sua banda, é True Love. O CD, que foi lançado ano passado e ganhou o grammy 2004 de melhor álbum de reggae, só chegou ao Brasil agora. Todas as canções do álbum são parcerias de Toots com pesos pesados e pesadíssimos da música, o que só prova sua enorme influência. Sente o drama: Jeef Beck, Ben Harper, Bunny Wailer, Keith Richards, Eric Clapton, No Doubt (com a deliciosa Gwen Stefani), The Roots, Shaggy e muitos outros.

Extremamente bem produzido, o álbum é puro deleite. Melodias belas, riqueza harmônica, instrumental bem tocado, o backing vocal agradável do Maytals e o inconfundível timbre soul-reggae de Toots. Alie a isso artistas que usaram humildemente sua genialidade, respeitando a riqueza das versões originais e imprimindo seus estilos próprios.

Tem de tudo ali. Reggae, soul, gospel, ska, rocky steady, funk, hip-hop e ragga. Músicas clássicas de Toots, como Pressure Drop, com Eric Clapton, 54-56 Was my

Number, composta quando Toots esteve preso, em companhia de Jeef Beck, e pepitas desconhecidas como Careless Ethiopians, com Keith Richards.

Papo de escutar da primeira a última música, erguer os braços para o céu, agradecer, ó Jah, e chorar um lágrima de emoção. Verde, amarela e vermelha.

TRIBUNA DO BRASIL – Matéria publicada em 10 de outubro de 2005

Recclar é preciso

A cena é comum: passa um carro com vidros abertos e de dentro ecoa um pancadão que faz tremer tudo ao redor. Lá se vai mais um funkeiro. Errado. Aguce os sentidos e ouça que o batidão que sai lá dentro não é cantado em português, e sim em inglês, por uma voz feminina e com sotaque estranho. O que é aquilo, então...? É funk? Não. É rap? Não. É ragga? Não. É tudo isso e mais um pouco.

É Maya Arulpragasam, uma jovem de 28 anos nascida em Londres e com pais cingaleses (natural do Sri Lanka), mais conhecida como M.I.A., e que acaba de ter seu disco de estréia lançado no Brasil pela Sum Records. O som de “Arular” é exemplo cabal de como a música pop hoje é uma grande mistura de gêneros e influências. M.I.A. faz de “Arular” uma mistura contagiante de ragga, hip-hop, drun n’ bass, electro e pop. O resultado são 13 faixas inesperadas, sobrando até para o funk carioca, uma das influências de M.I.A. no seu pancadão anglo-cingalês. A faixa ‘Bucky Done Gone’ tem como base uma música de Dayse Tigrone produzida pelo DJ Marlboro: um autêntico batidão carioca.

Tirando essa faixa claramente inspirada no funk, o resto do CD soa como um drun n’ bass sujo, tosco, de batidas secas e rápidas. Pode se comparar o som de “Arular” ao grime, música eletrônica de estética punk – do lema faça você mesmo, criado nos guetos londrinos e que é uma espécie de rap misturado com drun n’ bass e outros estilos. Grime pode justamente ser traduzido pela expressão “totalmente coberta de sujeira”.

A parte rítmica de “Arular” e a verborragia quase ininteligível de M.I.A. é o mais

bacana do CD. Mas vale menção também às suas letras cheias de referências militares e políticas, reflexo da trajetória de vida dessa anglo-cingalesa. Maya faz parte de uma organização estudantil que defende, de forma pacífica, a independência tâmil do Sri Lanka. No entanto, a forte repressão do governo e a atuação terrorista do movimento Tigres de Libertação da Pátria Tâmil (LTTE) fez com que o Sri Lanka mergulhasse num conflito que já dura mais de trinta anos.

Maya nasceu em Londres, voltou para o Sri Lanka com seis meses e 10 anos depois retornou para viver novamente na Inglaterra. Seu pai, escritor ativista da causa tâmil, ficou no Sri Lanka e não vê a filha desde 1995. M.I.A. quer dizer ‘Missing in Action’, ou “desaparecido em combate”, e Arular é o nome de guerra de seu pai

Fato que toda esse mistura explosiva de sons e guerrilha, fez de M.I.A. uma das queridinhas da mídia em 2005. Vale a aposta!

O PERÚ MOLHADO – Matéria publicada em 2 de janeiro de 2003

Marcelo D2, bombados e patricinhas juntos na mesma fumaça sonora

Marcelo D2 é um fenômeno. Seu último disco, à Procura da Batida Perfeita, é um sucesso estrondoso. O creme de la creme da crítica brasileira o colocou como um dos melhores trabalhos do ano. Músicas como Qual É? e À Procura da Batida Perfeita estouraram nas rádios. D2 recuperou o público do Planet, já que o seu bom primeiro trabalho solo não foi tão badalado, e ainda conquistou de rebarba um público bem mais amplo e eclético.

Marcelo tem uma imagem de contestador e rebelde. Vive pichando, com razão, a MPBzinha rame rame que rola por aí. Além de defender a legalização da maconha. Búzios é uma cidade cosmopolita, dizem seus defensores, a velha-guarda. Mas, no fundo, a realidade é que a nova geração, pelo menos a carioca, que frequenta a nossa península é na sua maiorira formada por patricinhas, cachorronas que andam de salto alto na Ruas das Pedras, adolescentes que resolvem tirar toda a onda acumulada durante o ano nas areais e

águas de Geribá e bombados, muitos bombados.

Deste paradoxo, a minha curiosidade por assistir ao show que D2 fez no último dia 28 na Aldeia (ex Taj Mahal e Búzios 40 Graus). Marcelo é carioca. Malandro. Fez apresentação em uma grife grinha de São Paulo, a Daslu. Joga com o establishment, mas se mantém como o pesadelo do pop. Não precisa fazer como muitos rappers, que apesar de serem fodas, estão sempre com a cara fechada e discurso monótono.

Estava curioso em saber qual o público iria prestigiar o evento e como ele se comportaria durante o show. É bom lembrar que a entrada custou módicos 50 reais (que eu logicamente não paguei, fui como convidado do Perú Molhado). E também como seria a atitude de D2 no palco.

Foi do caralho. O show começou lá pelas 3 da madrugada e geral não arredou pé. Já em cena, D2 demonstrava empolgação. Talvez por 50% do público, e o que ficou mais perto do palco e tocando o maior terror, ser de uma molecada quase da idade de seu filho mais velho. Marcelo não parecia estar apenas cumprindo uma agenda. Tentava balançar o público. Esse respondia e reverenciava o ídolo. Entre uma música e outra exaltava Cartola, Zeca Pagodinho e João Nogueira e pichava os falsos pagodes que rolam por aí. Muitas pessoas cantavam todas as músicas de cor. Engraçado vem bombados sem camisa entoando cheio de atitude, "dê dois, e preste atenção, portas se abrem e aumentam o poder da visão", ou patricinhas rapeando junto com Marcelo e fumando unzinho pra relaxar e expandir a mente. Bom show. Sua banda tem um groove forte e DJ Primo manda à vera nas picapes. Destaque, na minha opinião, para as músicas em que D2 rapeava acompanhado apenas de Primo. Hip-hop cru. Na veia.

É, talvez o sucesso de D2 seja diferente. Não aquele formatado para agradar ao gosto do público, como a rebeldia moldada de Júnior (o irmão da Sandy) ou a "cantora que todo o Brasil esperava". Pode ser que ele realmente produza algum tipo mudança nas pessoas. Essa é, afinal, uma das missões do hip-hop. Que já foi do rock também. Resta saber até quando...

BIBLIOGRAFIA

ALBIN, Ricardo Cravo. O Livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

CANCLINI, Néstor Garcia. Consumidores e Cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 1996.

_____. Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo. Edusp, 1997.

DAPIEVE, Arthur. O diabo na carne de Ms. Arulpragasam. No Mínimo. 14 de setembro de 2005. Disponível em www.nominimo.com.br . Acessado em 15 de setembro de 2005.

DAYREEL, Juarez. A música entra em cena. Belo Horizonte: Editora UFMJ, 2005.

ESSINGER, Silvio. Batidão: uma história do funk. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HERSCHMANN, Micael. O funk e o hip-hop invadem a cena. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

GOMES, Rodrigo. O Funk está na moda. In: Jornal Extra. P.12. Revista Diversão. Edição 28/10/2005.

JUNIOR, Jeder Janotti. Dos gêneros musicais aos cenários musicais: uma viagem da Cidade de Deus à Lapa a partir das canções de MV Bill e Marcelo D2. In: Anais do congresso Intercom XXVII, 2005, Rio de Janeiro.

KUCK, Denis Weisz. Pancadão nas caixas de som. In: Tribuna do Brasil. Distrito Federal,

p. C2, Caderno Saber. Edição 27/05/05.

_____. Marcelo D2, bombados e patricinhas juntos na mesma fumaça sonora. In: O Perú Molhado. p. 11. Edição 2/01/03.

_____. Rappin Hood mistura samba e rap. In: Tribuna do Brasil. Distrito Federal. p. C4. Caderno Saber. Edição 20/05/05.

MACEDO, Maria Fernando Garcia. O Inferno são os outros: Hip-hop carioca como comunicação negativa. In: Anais do congresso Intercom XXVI, 2003, Belo Horizonte.

MARSIGLIA, Luciano. Façam suas apostas. In: Revista Bizz. p.39. São Paulo. Novembro de 2005.

MENZES, Bruno e LESLIE, Leitão. Batidão Sinistro. In: O Dia. Rio de Janeiro. P. 3. Primeiro Caderno. Edição 29/09/2005.

_____. Versões Afinadas. In: O Dia. Rio de Janeiro. P. 3. Primeiro Caderno. Edição 7/10/2005.

NATAL, Bruno. (Já) era dos festivais. Urbe. 19 de setembro de 2005. Disponível em www.gardenal.org/urbe/. Acessado em 20 de setembro de 2005.

NELSON, George. Hip-hop América by George Nelson. Nova York. Viking, 1998.

SALLES, Ecio de. O Sub-reptício sublime em meio ao caos. In: Anais do congresso Intercom XXVII, 2005, Rio de Janeiro.

SHIVA, Vandana. Biopirataria: a pilhagem da natureza e do conhecimento. Petrópolis: Vozes, 2001.

SOUZA, Gustavo. Um novo cenário sociocultural nas metrópoles brasileiras: descentramento, consumo e estilo cultural no movimento hip-hop. In: Anais do congresso Intercom XXVI, 2003, Belo Horizonte.

SUKMAN, Hugo. A maldição do samba: Marcelo D2 convida Paulinho da Viola para show e discute a influência que o gênero carioca vem exercendo no rap. In: O Globo. p. 1. Segundo Caderno. Edição 24/04/2005.

SUZANA, Macedo. DJ Marlboro na Terra do Funk. Rio de Janeiro. Dantes, 2003.

PENNACHIN, Lopes Deborah. Signos subversivos: das significações de *graffiti* e pichação. Metrópoles contemporâneas como miríades sgnicas. In: Anais do congresso Intercom XXVI, 2003, Belo Horizonte.

PIRES, Paulo Roberto. A maldição do samba. No Mínimo. 25 de outubro de 2004. Disponível em www.nominimo.com.br. Acessado em 26 de outubro de 2005.

PRYSTHON, Angela. A cidade e o mangue: a constituição da cultura *pop* recifense nos anos 90. In: Anais do congresso Intercom XXVI, 2005, Rio de Janeiro.

TINHORÃO, José Ramos. História social da música popular brasileira. Rio de Janeiro: 34, 1998.

VENTURA, Zuenir. A cidade partida. São Paulo. Cia das Letras, 1994.

VIANA, Natalia. Fazendo história. In: Caros Amigos. p. 23. São Paulo, novembro de 2005.

VIANNA, Hermano. O mundo funk carioca. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1988.

